PION

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

ROK III * WARSZAWA * SOBOTA — CENA 50 GR. — 20 LIPCA 1935 R. * NUMER 29 (94)

TREŚĆ:

KULTURA DUCHOWA PRZECIW NACJONALIZMOWI

POWSTANIE I UPADEK KULTURALNEJ PANEUROPY

Aby znaleźć sposób ocalenia europejskiej cywilizacji, należy przedewszystkiem ustalić, co ją skazało na zagładę i co ją z dniem każdym zbliża do upadku. Lecz wpierw zastanówmy się, czy europejska cywilizacja istniała kiedykolwiek w przeszłości?

Niewątpliwie tak. Lecz wbrew poglądom niektórych uczonych, bardziej przejętych misją apostolstwa, niż prawdomównością, i bardziej skłonnych do wypowiadania twierdzeń przyjemnych niż prawdziwych, nie istniał europejski naród ani też nie istniała europejska polityczna wspólnota; istniała natomiast europejska wspólnota moralna, a było nią chrześcijaństwo. Karola Wielkiego uznawano za cesarza chrześcijańskiej „Europy". Przedewszystkiem jednak istniała europejska wspólnota intelektualna, płynąca stąd, że wszyscy ci, którzy od Pirenejów do Wisły oddawali się sprawom duchowym, czuli swą przynależność nie do tego czy innego narodu, lecz do Europy. Jaskrawym symbolem tego intelektualnego europeizmu było uniwersyteckie życie średnich wieków. W murach uniwersytetów tłoczyli się studenci wszystkich narodów i okazywali sobie wyraźnie większą sympatję, mimo narodowe różnice, niż swym współrodakom, nie biorącym udziału w życiu umysłowem. Stopień naukowy dawał im prawo nauczania „w całem chrześcijaństwie" *(ius ubique docendi)*, a cała intelektualna młodzież kontynentu przyjmowała ten europeizm bez zastrzeżeń. Nieznane były wypadki, by student z Paryża dziwił się, dlaczego wychowawcą jego ma być Niemiec Albert Wielki, Włoch Tomasz z Akwinu czy też Anglik Aleksander z Hales, lub by młodzieniec z Wiednia uważał za niewłaściwe powierzenie swego wykształcenia Francuzowi Janowi Gersonowi. Temu intelektualnemu kosmopolityzmowi sprzyjał niewątpliwie fakt używania przez wszystkich tych ludzi jednego wspólnego języka, łaciny. Można stwierdzić, że obojętność ludzi wykształconych na etniczne zabarwienie kultury duchowej przetrwała wśród większości do końca osiemnastego wieku, mimo zaniechania łaciny na rzecz języków narodowych. Przedtem bowiem znajdujemy za Renem bardzo niewielu myślicieli, wskazujących na rdzennie niemiecką umysłowość Lutra i Eckharta, a jeszcze mniej widzimy francuskich uczonych, którzyby wykazywali, że Descartes lub Racine mogli się urodzić tylko po tej stronie Wogezów. Voltaire pisał jeszcze w roku 1767: „W Europie istnieje wielka republika kulturalnych umysłów". A później znów J. J. Rousseau, mając oczywiście na myśli właśnie tych kulturalnych ludzi, zauważył nie na długo przed rewolucją: „Dzisiaj niema już Francuzów, Niemców, Hiszpanów ani nawet Anglików; są tylko Europejczycy. Wszyscy mają te same upodobania, te same namiętności i te same obyczaje, bo nikt nie przejął narodowego sposobu myślenia od jakiejś izolowanej instytucji".

Historyk, który przytacza ten pogląd i jawnie się z nim zgadza (Albert Sorel, *L'Europe et la Révolution Française*, tom I, str. 257), tłumaczy go faktem kształcenia wszystkich przez tych samych nauczycieli — jezuitów, którzy byli zakonem kosmopolitycznym.

NACJONALIZACJA KULTURY DUCHOWEJ

Otóż ta europejska cywilizacja, zawdzięczająca swe istnienie moralnej jedności i zbliżeniu intelektualistów, mimo narodowe rozgraniczenia, została zniszczona, jako europejska cywilizacja, przez działalność tychże intelektualistów. Można zauważyć, że, począwszy od osiemnastego stulecia, rodzi się prąd przeciwny, w którym intelektualiści opowiadają się po stronie budzącej się w pewnych krajach świadomości narodowej i pragną ulec nacjonalizacji. Dążenia te narodziły się w Niemczech w osobach Thomasiusa, dla którego hańbą było uważać za kulturalnych tylko ludzi z grecko-rzymskiem wykształceniem, i nawet Leibniza, który w swych *Myślach o używaniu języka niemieckiego* nietylko nie poprzestał na namowie współrodaków do uświadomienia sobie swej indywidualności, lecz zachęcał ich już wówczas do przeciwstawienia się francuskim wpływom, którym ulegali zbyt długo. Ruch ten wzmógł się sto lat później dzięki Lessingom i Schleglom oraz dzięki *Hamburskiej Dramaturgji*, której jedynym celem było ocalenie Niemiec przed naśladowaniem zaraźliwego przebudzenia się literatury Racine'a i Voltaire'a; dzięki Herderowi, którego intelektualny kosmopolityzm przekształcił się w najbardziej bezkompromisowy nacjonalizm; przyczem sam Herder jest dowodem, według specjalisty od intelektualnej historji Niemiec (Levy Bruhl, *L'Allemagne depuis Leibniz*, str. 154), tej ukrytej ciągłości, która, mimo niewiarogodność takiego przypuszczenia, łączy Niemcy dziewiętnastego wieku, nazywane przez nas realistycznemi, z przeciwstawianemi im zazwyczaj Niemcami osiemnastego wieku, które uważamy za idealistyczne; dzięki Fichtemu, którego *Mowy do narodu niemieckiego* są poprostu wezwaniem rodaków do zerwania z wszelką niegermańską kulturą i do zanurzenia się w mrocznych i jedynych w swoim rodzaju głębiach germańskiej duszy; dzięki Niebuhrowi, którego dzieła, jak sam przyznaje, usiłują pogrążyć duszę niemiecką w głębinie swych własnych źródeł.

Aż do wojny 1870 roku działalność podkopująca intelektualną jedność Europy nie dawała się niemal zauważyć poza granicami Niemiec; dopiero nazajutrz po niej, dzięki Mommsenom, Treitschkom i wszystkim pangermanistom, nabiera po raz pierwszy samoświadomości i niespotykanej dotąd sprawności; co więcej, ogarnia świat łaciński; we Francji widzimy, w osobach Jules Lemaître'a *(vide* jego bojowe artykuły przeciw wpływom Ibsena i Tołstoja) i Barrèsa, wyraźne pragnienie, dotychczas wśród Francuzów niespotykane, posiadania kultury nieskalanej obcemi wpływami; od tego czasu mówi się tylko o f r a n c u s k i e j nauce lub o n i e m i e c k i e j nauce; autorowie usiłują (szczególnie w Niemczech) nie cytować w swych dziełach nazwisk obcych uczonych; w roku 1904 na uroczystości Petrarki zaproszono Rumunów, bo należą do łacińskiej rasy, lecz nie zaproszono współrodaków Goethego i Szekspira. A prócz tego są przecież pojęcia Sprawiedliwości i Prawdy, które winny z powszechnych stać się „narodowemi"; Barrès pisze, że chce poznać tylko „lotaryńską prawdę i francuską prawdę", na co Langbehn odpowiada, że pragnie tylko niemieckiej.

Po wojnie 1914 roku dążenia te stały się jeszcze gwałtowniejsze. Oto kilka przykładów: przed niewielu miesiącami profesor wielkiego niemieckiego uniwersytetu, dr. Haupt, oświadczył wśród poklasku kilku tysięcy słuchaczy, że Europa powinna dowiedzieć się, iż Niemcy z dniem dzisiejszym o s t a t e c z n i e p o r z u c i ł y ś c i e ż k ę z a c h o d n i e j c y w i l i z a c j i (cytowane w *Le Temps*, 11 września 1933). Kilka lat przedtem włoski minister Oświecenia Publicznego i Sztuk Pięknych wygłosił oficjalną mowę, w której powiedział:

„Nasi artyści muszą przygotować się do nowego imperjalistycznego zadania, które ma wypełnić nasza sztuka. W tym celu musi być wyraźnie określona zasada „włoskości". Ktokolwiek czerpie natchnienie z obcej sztuki, popełnia obrazę ojczyzny *(lèse-patrie)*, tak jak szpieg, wpuszczający wroga tylnemi drzwiami".

Oto stan jawnej nieprzyjaźni między kulturami narodowemi, pragnienie wzbudzenia jej i gloryfikacji! Oto otchłań, w którą dzień po dniu stacza się w naszych oczach europejska cywilizacja!

POWRÓT DO INTELEKTUALNYCH WARTOŚCI

Jak więc mamy ocalić europejską cywilizację? Jak mamy ją uzdrowić?

Przez ponowne rozbudzenie, szczególnie wśród młodszego pokolenia, wśród młodzieży akademickiej, poczucia uniwersalizmu ducha. Dlatego trzeba koniecznie, jak na to zwróciłem uwagę w mych *Discours à la Nation Européenne*, postawić dzieła intelektu ponad dziełami uczucia, dzieła nauki i filozofji ponad dziełami literatury pięknej; bo intelekt jest uniwersalistyczny w o wiele większym stopniu od uczuć; bo wartość dzieła naukowego jest, lub przeważnie winna być, niezależna od indywidualności autora i j ę z y k a, w jakim jest napisane, podczas gdy dzieło pisarza jest nierozłącznie związane z jego językiem; bo dzieło intelektu jest przetłumaczalne, podczas gdy dzieło literackie — nie, a w każdym razie w o wiele mniejszym stopniu. Musimy przywrócić do życia takie zdania jak Renana: „Wszystko to, co składa się na literacki smak, urok, poezję, rozrywkę, może być przybrane w formy miejscowe; l e c z n a u k a, j a k i d u c h *(esprit)*, j e s t t y l k o j e d n a". Ten powrót do poszanowania wartości duchowych, o ile jest powszechny i pomijający mogące się nasunąć odrębności, będzie trudny, o czem świadczy fakt oporności najlepszych mózgów, pozornie najbardziej skłonnych do odbudowania europejskiej cywilizacji, w istocie rzeczy zaś, głęboko przesiąkniętych doktryną nacjonalizacji ducha. Niedawno czytałem urywek pióra francuskiego uczonego, nieodżałowanej pamięci Karola Pfistera, dziekana uniwersytetu w Strasburgu, którego uważałem za zupełnie wolnego od wpływów nacjonalistycznych. Profesor ten, wskazawszy właśnie najnowsze doskonałe prace uczonych niemieckich o historji Alzacji, uważał za swój obowiązek wyrazić nadzieję, że Francja nie pozwoli swym sąsiadom zmonopolizować studjów tego przedmiotu i oświadczył, że „obowiązkiem" francuskiego uniwersytetu w Strasburgu i towarzystw naukowych tego miasta jest „postawienie straży nad Renem". Lecz cóż tu robi ta idea „monopolizowania"? I co znaczy ta „straż nad Renem"? Obowiązkiem towarzystw naukowych, tak francuskich jak i niemieckich, jest s t a n i e n a s t r a ż y k u l t u r y d u c h o w e j, a szczerego kapłana nauki nie powinno dręczyć, czy dobre prace o historji Alzacji są dziełem Francuzów czy Niemców. Tak samo, gdy byłem rok temu w Szkocji, słyszałem jak podczas bankietu dla uczczenia wielkiego poety Dunbara, profesor uniwersytetu w Edynburgu zarzucał swym współrodakom, że najlepsze wydania Dunbara są niemieckie. Tak jakby dlatego przedstawiciela intelektu nie powinien być jedynie ważnym fakt istnienia dobrych wydań Dunbara, bez względu na to, kto jest ich wydawcą! Taki nacjonalizm ducha musi być zupełnie wypleniony, jeśli chcemy powrócić do koncepcji intelektualnego uniwersalizmu, który jest dla mnie zasadniczym warunkiem wskrzeszenia europejskiej cywilizacji.

ŻABA ZAROZUMIAŁA

Pochwalono raz żabę, że śpiewała pięknie.
Wnet nadmie się grzechotka, omal że nie pęknie:
— Posłuchajcie jeszcze, jak rechocę,
jak wam letnie uprzyjemniam noce,
jakim wdzięcznym napełniam me gardło bulgotem!
Dziw, żeście dotąd nie sypnęli złotem
za te brechtania, kukania, kumkania.
Toż mój głos — to poezją mieniąca się bania.
Powinnam za to pływać nie w wodzie, lecz w miodzie,
mir i posłuch mieć winnam w całutkim narodzie,
gdzie stąpnę, droga ma być kwiatami usłana! —
I zmilkła, przygwożdżona dziobem przez bociana.

SŁOWIK I OSŁY

Panu A. Ł.

Zagwizdał słowik, bo go coś poniosło.
Bardzo to nie w smak poszło młodocianym osłom.
— Jak można śpiewać tak prosto?
Ryczeć należy. Przepisowo.
Awangardowo.
Każdy charkot nasz nosi w sobie sens przenośny,
a wszystkie razem dają ryk piękny, rozgłośny.
Ryk powinien się składać z elementów ryku.
Jak można w epoce osłów tak śpiewać, słowiku?
Posłuchaj! — I tu wrzasły zgodnie osły prawe,
poczem zmilkły, wsłuchane w głosów swoich wrzawę.
Wtedy słowik zakwilił nieśmiele:
— Przyjaciele!
Jestem szarym słowikiem.
Posługiwać się waszym nie mogę słownikiem.
By głos mój nabrał ryku waszego odcieni,
musiałbym się wprzód w osła zamienić!

WŁADYSŁAW SEBYŁA

Ktoś mógłby wyrazić obawę, że domagam się zniszczenia narodowych cech psychiki, które tak subtelnie odróżniają sposoby myślenia Francuza, Anglika i Włocha. Nie pragnę zupełnego wyzbycia się ich, lecz chciałbym, aby różne typy umysłów uwydatniały to, co jest w mechanizmie myślenia istotne, tę zasadniczą jego część, w której, *właśnie dlatego, że jest zasadnicza*, znikają narodowe różnice. W mych *Discours à la Nation Européenne* dałem uderzający przykład różnic w anglo-francuskich metodach myślenia (H. Poincaré jest Francuzem a fizyk Maxwell Anglikiem), i wykazałem, że różnice te znikły z chwilą wspięcia się ich obu na szczyty procesów intelektualnych.

Nauczanie historji również może dużą odegrać rolę. Zamiast oddawać się prawie całkowicie pokazywaniu dzieciom historji narodów europejskich niezależnie od siebie, winniśmy uczyć ich historji tej *niepodzielonej* Europy, która istniała, jak to powiedziałem na początku, w moralnej i intelektualnej płaszczyźnie. Kończę więc na konkluzji: ocalicie europejską cywilizację tylko przez wzbudzenie w Europejczykach poszanowania dla moralnych i przedewszystkiem intelektualnych wartości, jedynych, które zrealizowały jedność Europy w dawnych czasach i które zdolne są do wskrzeszenia jej dziś.

JULJAN BENDA

Z upoważnienia autora przełożył
MIECZYSŁAW CHOYNOWSKI

ZAPOMNIANA AWANGARDA

Z powodzi niepamięci, z bezdna literackiej nieoględności, z nałogu prześlizgiwania się, z piasków ideowej kurzej ślepoty— wynurza się w ostatnich czasach, już po raz nie wiem który, wyraz tytułowy *Forpoczty*, najczęściej w związku z nazwiskiem Wacława Nałkowskiego, znakomitego geografa, społecznego myśliciela i socjologa-krytyka o niezłomnym, wspaniałym dogmacie etycznym.

Pisarze, którym to widocznie dla ich osobistych celów wypowiedzenia się w materji, przez ogół przeoczonej czy zapomnianej, wydało się dogodnem, nie wiedzą wcale i nawet nie domyślają się, że potrącają o książkę, która była pierwszą awangardą w budzeniu sumień, ukołysanych pod skrzydłem opiekuńczem ówczesnej Rosji, w dobie poprzedzającej bezpośrednio wołanie: „Rozdziobią nas kruki, wrony", w okresie ostatecznego opuszczenia się na dno bierności.

Książka ta, napisana równo czterdzieści lat temu, nie była jednak dziełem Nałkowskiego, i sprzęganie jej wyłącznie z jego imieniem jest albo złą wolą albo „gaffą". Była to praca zbiorowa, której tytuł opiewał *Forpoczty*, książka zbiorowa napisana przez Wacława Nałkowskiego, Marję Komornicką i Cezarego Jellentę (Lwów, Nakładem autorów 1895).

Tytuł *Forpoczty* był ułomkiem, pierwszym członem tytułu rozprawy Nałkowskiego, tak oto charakterystycznie odrazu, z rozmachem i wyzwaniem nagłówka, zdzierającego kurtynę z niezmiernie ważkiej treści: *Forpoczty ewolucji psychicznej i Troglodyci.* W ten sposób, czcząc i wyróżniając naczelne słowo pobudki towarzysza i przyjaciela, współautorzy chcieli zaznaczyć górujące w całym zespole znaczenie wystąpienia Nałkowskiego, jego starszeństwo lat i filozoficzną programowość w sformułowaniu pobudek przewodnich książki.

Ale godząc się na to wysunięcie na czoło jednego z trójcy, najżarliwsza w bronieniu „trzeciego" z grupy przed jadowitemi napadami ówczesnej prasy, Marja Komornicka, nie chciała zgodzić się na zatarcie równości wszystkich trojga w walce z dogniwającą przed wielkiemi przewrotami opinją. Nie chciała, — na to zbyt szlachetną była kobietą, przyczyniać się do usunięcia na plan drugi głębszej przyczyny powstania tej pracy zbiorowej. Umieściła więc na jej czele, jako motto, taki oto czterowiersz, więcej egzaltowany, niż artystycznie przemyślany i muzycznie sprawdzony, ale za to płomienny, jak jego autorka. Wydrukowany był wielkiemi czcionkami:

Jest nas troje — współczesna Laokona grupa,
Ale wąż wspólnych pragnień, dusząc, darzy życiem
I żądłem swem zaszczepia siłę w walce z gniciem,
By jak Dawid — żyjący potwór zmienić w trupa.

Marja Komornicka

Ten motyw Laokoona przewija się i w prozie Komornickiej. „Ten trzeci", który wziął na siebie pracę zredagowania książki zbiorowej i zajął się całą techniczną stroną manifestu trojga, nie miał potrzeby pilnować proporcji i symetrji w ugrupowaniu materjału, albowiem trójca przyjaciół nie była ani na chwilę karnym plutonem, lecz zawsze grupą, istotnie opasaną dławiącemi pierścieniami węża—pragnienia, węża— niemocy, niemocy wypowiedzenia się normalnie wobec jarzma cenzury rządowej i stokroć gorszej cenzury wrogiej opinji. Tak zespolona grupa miała zupełną swobodę swoich błogosławieństw i swoich złorzeczeń; nikt nie hamował jej siły słowa, tak wielkiej, że dziś, po latach czterdziestu, dreszcz uczucia mocarności przejmuje przy czytaniu Nałkowskiego, a zwłaszcza Komornickiej. Nikt też nie krępował się w krytykowaniu siebie wzajemnem, zwłaszcza Nałkowski, w swem estetycznem kryterjum i wartościowaniu psychologicznem ludzi, ani na krok nie odstępował od swojego dogmatu i socjalności, gdy mówił o „tym trzecim" i jego utworach romantyczno-erotycznych.

To co Komornicka, ta najdziwniejsza, najbardziej natchniona i wybuchowa z pisarek polskich, wyrzucała niby pęki płonących grotów z swego kołczana, zdumiewa pełnią frazesu, stalowemi powiązaniami myśli, rewolucyjnym dynamitem uczucia. Jest niepohamowana w swem nieprzytomnem prawie rzucaniu się na wrogów, kąsających „tego trzeciego" i na wrogów idei bolesnego szczęścia, jakiem jest według niej, duma i wielkość wyższych człowieczych natur. Formę dla tych swych gwałtownych erupcyj miłości i nienawiści znalazła we fragmencie dramatycznym *Powrót ideałów*, w którym rzuciła obskurantyzmowi woli i zamierzeń, wyzwanie, zawarte już w samej przejrzystości nazwisk osób działających, nazwisk, sfabrykowanych na modłę dawnych komedyj polskich. O bohaterze głównym, jako benefisancie całego utworu, mówić nie mogę; na imię mu Brand, wedle oczywiście wzoru ibsenowskiego; jest on niemożliwie powiększonym sobowtórem „tego trzeciego". Tendencyjny, rzecz prosta, panegiryzm w stosunku do jego osoby, mógłby być tematem zainteresowania się, życzliwego lub szyderczego, dla innych; sam benefisant-bohater musi mieć usta zamknięte na kłódkę. Inaczej bowiem, tak utalentowany i pracowity krytyk i historyk literatury jak Kazimierz Czachowski powiedziałby o nim to, co powiedział o autorze *Wiatraków Don Chichota:* że podaje swe trafne i bystre uwagi w „megalomańskim sosie".

Ponieważ jednak pisarz ten, tak wrażliwy na przemijające klimaty i nastroje, jest wobec umarłych bezstronny i przenikliwszy, przeto i dla „Branda" otwierają się niezłe wcale widoki na ów czas, kiedy już będzie po „Brandzie", zwłaszcza, że p. Czachowski napewno pozna się na potędze i piękności stylu, w który, już dla własnej chwały, wyposażyła wszystkie wystąpienia swego herosa-proroka, Komornicka.

Jeśli się chce wydrzeć *Forpoczty* klątwie zapomnienia i lepiej je zrozumieć, to trzeba o tych przezwiskach osób z dramatu Komornickiej coś konkretnego powiedzieć.

„Kwikiewicz" to popularny podówczas powieściopisarz, niewątpliwie utalentowany, ale satelita ówczesnych nowobogackich — każda przecież epoka ma swoich nuworyszów — pochlebca z pozorami ciętego satyryka, wcielenie salonowości i ducha mieszczańskiego. Nie żyje.

„Lubieżnicki" to osoba świecko-duchowna, o wielkich walorach kulturalnych i nadmiernie wielkich zaletach towarzyskich, człowiek również wybitnie światły jak i zręczny, urodzony stronnik kapitalizmu — nie mógł się podobać Komornickiej. Nie żyje.

„Browarski" — filozof niezwykle uczony i biegły w filozofji greckiej, szczęśliwie mogący się dzisiaj chlubić owym „łatwym żywotem", więc już wtedy przeciwnik wszelakiego psycho-socjalnego krytycyzmu, niezadowolenia duchowego, buntu, krytycyzmu idealistycznego, który niesłusznie i nieumiejętnie ogłaszał jako „pesymizm". Żyje i życzę mu długich jeszcze lat owocnej pracy.

Mniejszego znaczenia są postacie „Mólińskiego" — tępego książkowca i „Kompileckiego", „Banalskiej", „Sylfickiego" i wielu innych.

Na skrzydle zaś lewem stoi, pomijając już „Branda", jako figurę centralną, „Tężycki" wraz z „Tężycką". Są to oboje Nałkowscy; on Bojownik, którego bronzowe popiersie, dłóta jego młodszej córki, zdobi grób na cmentarzu Powązkowskim, ona jako wierna towarzyszka pracy, doli i niedoli, obłędnych zapasów z życiem codziennem, wyznawczyni jego systemu geograficznego i jego już samodzielna popularyzatorka, głęboko i mocno przygotowana do naukowej z mężem współpracy, bowiem dobrze w twardej szkole obowiązku wychowana i wyznawczyni tej samej nieprzejednanej etyki.

Żyje i żyć długo powinna, oparta moralnie o dwie swoje wybitnie utalentowane córy, z któremi pospołu honor gniazda podtrzymuje.

A „Uczciwiński"? Autorka rozmyślnie tak skromnie i przecięciowo go nazwała, ażeby postaciował liczne rzesze ludzi uczciwych, którzy na igrzysko kłamstw i prześladowania patrzyli z obrzydzeniem i zaciskając pięści. Był to jednak nie przeciętny uczciwy, lecz wzór obywatela-lekarza-społecznika, doktór Villaume ze Szczebrzeszyna w Zamojszczyźnie, jedna z najmocniejszych i najszlachetniejszych dusz i jeden z najpiękniejszych ludzi, z żoną swą, którą Bóg także powołał już do swej chwały, i córką, w dramacie — „pensjonarką Zosią". Sercem i głową oddany był sprawie grupy *Forpoczt*. Zosia zaś (dzisiejsza pani Zofja Zahrtowa), rzadko tylko chwytająca za oręż literacki, natura aż do ascetyzmu idealistyczna, to jedna z tej nieprzeliczonej rzeszy kobiet, które uwielbiały wykłady Nałkowskiego. Przemawiał przez nią odrębny gatunek uczenic, jaki stwarzać może jedynie nauczyciel-mistrz, synteza jasności, prawdy, siły moralnej i wiedzy, nowych dróg szukającej i rozdającej siebie słuchaczom z hojnością i prawością istotnego kapłana.

Ale skąd się wziął ten genjalny gnom w spódnicy, ta żywa puszka Pandory: szyderstw, ironji, parodji i karykatur, ta staroszlachecka, słowiańska boginka, godna rozwichrzonej, mitologicznej fantazji Stryjeńskiej, osoba drobnej statury, gdy gniewna, to trzęsąca się cała febrycznie, gdy zachwycona, to miotająca, zdawało się, iskry, ze swych bujnych kasztanowatych włosów i ogromnych brunatnych oczów, paradoksalna mieszanina buty i naiwności życiowej, zgrzytliwości i słodyczy niewymownej?

Komornicką poznaliśmy wonczas z pierwszej jej książki p. t. *Szkice*. Był to zbiór nowel, z jedną dominującą i bodajże autoportretową: *Staszka.* Książkę tę napisała mając lat 14, a wydala w rok później — literacko i artystycznie tak samo gotową, jak gotową jest wczesna wiosenna burza z piorunami, już płonącą jak pochodnia, namiętną i sarkastyczną. „Ten trzeci" pisał o niej w *Przeglądzie Tygodniowym* i podniósł nowy, jeszcze młodzieńczy, ale już istotnie zniewalający siły ton, rozmach i własny styl.

Nałkowski w *Forpocztach* określa ideę przewodnią *Szkiców* jako rewoltę potęgi wewnętrznego życia przeciw pospolitości nieożywionego faktu, uprawnienie zaś i usankcjonowanie wszystkich władz ducha i wszelkich jego zjawisk, od lekkich drgań nerwowych do potężnych wzruszeń i heroizmu. Są to przeważnie słowa samej Komornickiej.

Jeśli te i tym podobne kanony młodej poetki tchną jeszcze pewną romantycznie-krasomówczą abstrakcyjnością, to inne znów mają kształt spowiedzi i skargi, przepojonej dumą duchowego wybrańs twa i pozbawionej cienia egotyzmu!

„Nie umiemy i nie chcemy oszczędzać słuchaczy; w duszy mamy kryterjum i miarę wartości. Twórczość nasza (mówi się to w imieniu trójcy) jest celem w sobie, nie narzędziem rozgłosu. Wcielamy w słowa własną duszę, nie duszę umysłowego pospólstwa".

Jakieś feodalne resztki w rygorze rodzinnym, od którego Komornicka uciekla raz do Cambridge czy do Oxfordu, pozwalały wybitnemu zmysłowi altruistycznemu przemycać w siebie z przeszłości gwałtowne odruchy pańszczyźniane, władcze i nieznające pęt. Była to żądza nieokiełznana protestu i zapanowania nad tłumem, która nie umiała znaleźć sobie upustu, poza kaskadami uczucia i spiętrzeniami aforyzmów diamentowej migotliwości. Komornicka męczyła się swoją fizyczną słabością kobiecą i samą płcią swoją, którą uważała za złośliwość przyrody. Wiecznie targała swe wędzidła, z gniewu, że nie jest mężczyzną. Ferment ten przechodził nieraz w ciężkie i groźne dla zdrowia całego organizmu kresy neurastenji i maniactwa. Spętana dynamika jej natury mściła się w rozmaity sposób, co dla krytyka-psychologa stanowi problemat ciekawy i mocny, a dla zwolennika Freuda wspaniałe pole obserwacji.

Możnaby dzisiaj *Forpocztom* zadać pytanie, dlaczego swej wielkiej, napiętej energji nie przemieniły w bombę rewolucyjną, bowiem dziś już nie umiemy rozumować miotaniem się, bez wysadzania czegoś w powietrze, a przynajmniej bez jakiegoś zamachu.

Odpowiedź byłaby prosta: „Książka zbiorowa" nie była ani politycznem ani socjalistycznem, ani żadnem innem tego rodzaju konspiracyjnem targnięciem się. Chciała być rewolucją duchową, obroną twórczej indywidualności i zetrzeć się pierś w pierś z marazmem, który owej chwili w letargu trzymał siły literackie i intelektualne sumienie. Szło jej naprzód o to, żeby podważyć panujący system miernych myśli i nijakich natur, tę chorobę ówczesnego nastawienia w stronę bezbarwy i bezsiły, o zdemolowanie tego, co „ten trzeci", autor słów niniejszych, w rozprawie swej, już wówczas będącej rewją literatury najpoczytniejszej i najszkodliwszej dla tężyzny narodu i społeczeństwa, nazwał „Cieplarnią bezducha".

Nie była ta strona *Forpoczt* całkiem nową, lecz raczej rekonstrukcją rzeczy dawniejszych, w których wyszydzało się i demaskowało blagę i pogoń za oklaskiem najordynarniejszym, za sławą najbardziej brukową, za tematami najbardziej jałowemi i wyświechtanemi. Nie oszczędzano tam i wielkiego, epicko-łacińskiego narratorstwa Sienkiewicza i chwilowego zmierzchu jego w *Rodzinie Połanieckich* i, nawet w o wiele szlachetniejszem i duchowo wyższem, *Bez dogmatu*, które ze swą grą ultrafioletowych barw miłosnego pożądania było także i dla krytyki francuskiej jakiemś sterylnem rozcinaniem wpodłuż i tak już cienkiego włosa (*le cheveu coupé en quatre* — Brunetière).

Zbytecznem było dotykać palcem żarzących spraw politycznych i socjalnych. Leżały one ukryte na dnie całego manifestu i cenzura rosyjska dobrze to wyczuła, gdy o wpuszczeniu *Forpoczt* do byłej Kongresówki i myśleć nie pozwalała.

Idea więc *Forpoczt* była na wskroś psychologiczno-dysydencka. Młodziutka Komornicka, skromnie unikając pozorów uczoności socjalnej, lub znawstwa gry politycznej, weszła do *Forpoczt* jako oddana bez zastrzeżeń bojownica, z sercem niemożliwie dygocącem solidarną miłością. Dlatego to o łaskę religijną miłości nie zabiegała — miała jej w sobie dość i mogła uczciwie, a mądrze i przesubtelnie mówić: „Duszy ludzkiej brak nienawiści do złego więcej może, niż ukochania dobrego".

— Jesteśmy — mówiła (znowu w imieniu trojga) mizantropami, gdy chodzi o przeciętną podłość ludzką; oddajemy się samotności, bo nas ten gatunek ludzi dręczy. Gdy znajdujemy wyższą duszę, uparte milczenie ustępuje swobodzie słowa, chłód — serdecznemu wylaniu, obojętność — współczuciu. My samotnicy, odczuwamy subtelną rozkosz rozmowy, przyjaźni, współżycia, kochamy ludzi, ale lepszych ludzi.

Jest to wierny obraz biesiad *Forpoczt* i ich sympatyków, rozbujany po nietzscheańsku, choć świt Nietzschego jeszcze nad literaturą polską nawet nie szarzał, jest to *Wesoła nauka* walki o prawo bezinteresownych uczuć, odważnych myśli i niezależnych poglądów na świat.

CEZARY JELLENTA

O MÓZG NARODU*

W tym samym czasie, gdy Włochy szeregiem zarządzeń usiłują zachować swój przyrost naturalny, gdy Trzecia Rzesza usiłuje przeciwdziałać zmniejszaniu się przyrostu naturalnego, w Polsce od kilku lat prowadzi się propagandę neomaltuzjanizmu. Propaganda ta przenikła do warstw inteligenckich, gdzie przyrost naturalny po wojnie stał się minimalny. Według ankiety dokonanej przed dwoma laty na małżeństwo powojenne zawodowej inteligencji w Warszawie wypada przeciętnie po jednem dziecku, gdy w Anglji w tej samej kategorji ludności na małżeństwo wypada 1½ dziecka. Aby następne pokolenie ilościowo dorównywało poprzedniemu potrzeba na małżeństwo od 2,4 do 2,7 dzieci, t. j. na 10 małżeństw od 24 do 27 dzieci. Przy jednem dziecku na małżeństwo w sferach inteligenckich za lat 30 inteligencja pochodzenia inteligenckiego stanowić będzie około 1/3 obecnej.

Robią uwagę, że niema niebezpieczeństwa w zaniku warstwy inteligenckiej w Polsce, lecz przeciwnie ilościowo ona wzrasta bardzo szybko. Mamy obecnie około 50 tysięcy kształcących się w wyższych zakładach naukowych, 55 tysięcy w szkołach zawodowych, przeszło 200 tysięcy w szkołach średnich. Mamy znaczną ilość bezrobotnej inteligencji i znaczny odsetek młodzieży dziś kończącej studja, wyższe lub zawodowe, która wstępuje w szranki bezrobotnych. Mamy produkcję dyplomowanej inteligencji, przewyższającą nasze środki gospodarcze i zapotrzebowanie naszej struktury ekonomicznej. Liczba naszej młodzieży kształcącej się w wyższych zakładach naukowych w stosunku do ludności jest mniej więcej taka sama jak w Niemczech, posiadających przeszło dziesięć razy więcej sił gospodarczych (obroty zewnętrznego handlu Niemiec przewyższają dziesięciokrotnie obroty zewnętrznego handlu Polski, podstawowe gałęzie przemysłu kilkadziesięciokrotnie).

Ilość nie może zastąpić jakości. Wytwarzamy tandetę inteligencką. Mamy znaczną liczbę studjujących prawo, nauki polityczne i handlowe, w 1930 r. liczono ich 15.700, lecz nie wytwarza to odpowiedniego zapotrzebowania na literaturę prawniczą i ekonomiczną; mamy około 9.000 studjujących

* Artykuł dyskusyjny. Redakcja *Pionu* nie podziela niektórych opinij Autora.

humanistykę przy upadającej poczytności dzieł treści historycznej, literackiej i filozoficznej. Na wyższe studja idzie ogromna większość bez odpowiedniego zamiłowania naukowego. Przed kilkoma laty prof. Uniwersytetu Stefana Batorego, Kościałkowski zarządził kwestjonarjusz wśród 170 słuchaczy, którzy zapisali się na historję: kto z nich i jakie książki treści historycznej czytał? Otóż okazało się, że blisko ¾ nie czytało nic poza podręcznikami szkolnemi i obowiązkową lekturą, wśród tych zaś, co czytali, większość ograniczyła się do opowiadań historycznych Artura Śliwińskiego. Askenazy, Smolka, Szujski, Bobrzyński, Jan Dąbrowski byli niemal nieczytani. Pochodząc ze środowiska nieinteligenckiego, gdzie w atmosferze domowej nie było zainteresowań z zakresu historji i polityki, młodzieńcy ci wybrali studja humanistyczne jako, według ich opinji, wymagające najmniej czasu.

Wytwarzając nadmiar patentowanej inteligencji, nie podnosimy intensywności życia umysłowego w Polsce, lecz obniżamy skalę wynagrodzenia pracy inteligencji. Memorjał Rady Adwokackiej wykazywał sproletaryzowanie się adwokatury i obniżenie jej poziomu etycznego. Pozostaje to w związku z napływem do adwokatury znacznej liczby młodzieży ze sfer nieinteligenckich. Synowie szynkarzy, handlarzy żywym towarem, synowie woźnych, zginających się po napiwki, synowie drobnych rolników i rzemieślników w wielu wypadkach nie mogą mieć obecnie tego nastawienia etycznego, tego poczucia etyki zawodowej, co — w tym samym stosunku — synowie adwokatów, lekarzy, profesorów, publicystów i t. d.

Dla urobienia prawdziwego inteligenta potrzeba w zwykłych warunkach, nie mówiąc o wyjątkowych jednostkach, przynajmniej trzech pokoleń, jak to wykazują nietylko u nas prowadzone obserwacje.

Włoski uczony Alfredo Niceforo przed dwudziestu kilku laty wydał studjum *Antropologja klas nieposiadających*, w którem wykazał, że dzieci klas ubogich w porównaniu do dzieci klas zamożnych posiadają mniejszy wzrost, mniejszą wagę, słabiej rozwiniętą klatkę piersiową i mniej rozwiniętą czaszkę.

Instytut Anatomji Patologicznej w Pradze, przeprowadzając wagę mózgu różnych grup zawodowych, ustalił:

waga mózgu robotników niefachowych — 1410 gr.,

waga mózgu murarzy — 1433 gr.,

waga mózgu woźnych, szynkarzy — 1436 gr.,

waga mózgu komiwojażerów, subjektów handlowych, kupców — 1468 gr.,

waga mózgu lekarzy i profesorów — 1500 gr.

Otóż ilościowy zanik warstw dziedzicznie bardziej uzdolnionych musi wywoływać obniżenie twórczości w narodzie. Osłabienie jakościowe warstwy inteligenckiej nie znajdzie rekompensaty w zwiększeniu jej ilościowem przez duży napływ z warstw nieinteligenckich. Gdy napływ ten jest umiarkowany i stopniowy, ogranicza się on do najlepszych osobników z tych warstw i inteligenci z pierwszego pokolenia ulegają asymilacji; natomiast napływ inteligentów pierwszego pokolenia, przewyższający kilkakrotnie liczebność inteligentów z dziada pradziada, wywołuje obniżenie poziomu duchowego warstwy będącej mózgiem narodu. Dostęp do szeregów inteligenckich nie powinien być zatamowany, gdyż warstwa ta winna częściowo odnawiać się i asymilować najzdolniejsze jednostki z innych warstw. Lecz wspinanie się po szczeblach jest wskazane. Przed trzydziestu laty zrobiono ankietę w jednym z uniwersytetów szwajcarskich o zajęciu rodziców słuchaczy, Okazało się, że na 1500 słychaczy było zaledwie 2 synów drobnych rolników szwajcarskich. Dzieci bowiem z tej warstwy, o ile z niej wychodzą, idą do seminarjów nauczycielskich, niższych szkół zawodowych, lub zostają drobnymi funkcjonarjuszami kolei i poczty. Dzieci tej warstwy w znaczniejszym procencie trafiają do wyższych zakładów naukowych, których gros słuchaczy stanowią synowie zawodowych inteligentów przy stosunkowo niedużym procencie średniej burżuazji, która w znacznej mierze oddaje swych synów do szkół handlowych i średnich zakładów technicznych. Jest to droga naturalna, gdyż przez wznoszenie się od szczebli, wymagających mniejszej energji umysłowej do szczebli wymagających większej, umysł jest lepiej przystosowany do tych ostatnich.

Im niższy jest poziom umysłowy szerokich mas, im w gorszych warunkach materjalnych znajdują się one, tem lichszy materjał, z którego będą wyrabiały się warstwy intelektualne. Troska więc o nie nie wyklucza, lecz przeciwnie zmusza do dbałości o szerokie masy, lecz pamiętać należy, że mózgiem narodu jest inteligencja zawodowa, zaliczając w to warstwę urzędniczą. Inteligencja winna dbać o warunki swego bytu, swego przyrostu naturalnego, pamiętając, że od jej twórczości zależy siła i cywilizacja narodu.

WŁADYSŁAW STUDNICKI

WYSTAWA SZTUKI WŁOSKIEJ W PARYŻU

Trudne warunki gospodarcze doby obecnej uniemożliwiają coraz bardziej podróżowanie tym, którzy, nieuposażeni w dobra doczesne, nie potrafili jednak pozbyć się swej duszy, tego według Shawa „największego zbytku", pożądającego wiecznie wrażeń artystycznych, sztuki, muzyki, książek... Dziś coraz częściej dzieła sztuki wychodzą same na spotkanie swych wielbicieli i odbiorców, zaczynają podróżować po obcych krajach, odwiedzać tych, którzy łakną ich objawień. Serje wystaw, grupujących zagranicą największe arcydzieła pewnego kraju, pewnej szkoły, zapoczątkował przed kilku laty Londyn, gdzie w odstępie lat kilku można było podziwiać, pożyczone przez najsłynniejsze galerje świata, arcydzieła sztuki włoskiej, francuskiej, perskiej. Niedawno otworzył Paryż podwoje najwspanialszej bodaj z tego rodzaju wystaw, wystawy sztuki włoskiej, od Cimabuego do dni dzisiejszych.

Zanim przystąpimy do jej omówienia, warto poświęcić słów kilka zasadniczej kwestji celowości, znaczenia, no i bezpieczeństwa tego rodzaju pokazów. Zagadnienia te zajmują dziś bardzo żywo świat dyrektorów muzeów, konserwatorów, archeologów i historyków sztuki. Międzynarodowe Biuro Muzealne Ligi Narodów w Paryżu poświęciło niedawno tym kwestjom sporą część swych obrad, nie dochodząc jeszcze narazie do ostatecznych wniosków.

Najzagorzalszymi przeciwnikami wypożyczania dzieł sztuki na tego rodzaju imprezy są oczywiście konserwatorzy muzealni, a argumenty przytaczane przez nich są bardzo ważkie i nie łatwe do zwalczenia. Nie wolno bowiem zapominać, że podróżującemi są w tych wypadkach przeważnie jednostki cieszące się poważnym, często kilkusetletnim wiekiem i do tego schorzałe i nadwątlone, dla których trudy podróży, zmiany klimatu i najdrobniejsze choćby przygody mogą się okazać śmiertelnemi. Przy największej jednak pieczołowitości i trosce o opakowanie, transport i umieszczenie, wypadki uszkodzenia, i to poważnego, nie są bynajmniej rzadkie i nie zawsze skutki ich dadzą się usunąć. Tak np. słyszeliśmy, że po krótkiej stosunkowo podróży kilku Corotów z Genewy do Paryża, wróciły one z poważnemi bliznami. Nie można się przeto dziwić konserwatorom, że starają się wszelkiemi sposobami ochronić swe skarby przed podobnym losem. Naczelny dyrektor Luwru, by zapobiec przed kilku laty wycieczce *Mony Lizy* do Ameryki, musiał się uciec aż do groźby dymisji! Sprzeciw sfer konserwatorskich jest najzaciętszy tam, gdzie wietrzą racje polityczne, nie mające nic wspólnego z nauką i poważnem zainteresowaniem. Nie da się zaś zaprzeczyć, że względy polityczne odgrywają przy urządzaniu takich wystaw częstokroć bardzo poważną rolę. Nie były też one obce i obecnej paryskiej imprezie.

Z drugiej strony nie trudno jest przytoczyć szereg względów z dziedziny naukowej, które w znacznej mierze zdolne są zrównoważyć ryzyko i niebezpieczeństwo i przemawiają za utrzymaniem tej nowej formy współpracy międzynarodowej na artystycznem polu. Zbytecznem byłoby chyba podkreślać, jak doniosłe znaczenie dla historyka sztuki lub archeologa ma możność studjowania równocześnie, na jednem i temsamem miejscu, arcydzieł tego samego pędzla lub dłuta, zabytków pewnej epoki, rozproszonych po muzeach, kościołach i zbiorach prywatnych, oddalonych jedne od drugich o tysiące często kilometrów i nierzadko trudno tylko dostępnych, pomijając już połączone z tem koszty.

Cały szereg zagadnień, dotyczących autorstwa, pokrewieństwa stylu, cech danej szkoły, dokładnego określenia epoki powstania dzieła sztuki, mogą znaleźć szybsze i pewniejsze rozwiązanie z okazji takiej wystawy.

Ale nietylko uczony i badacz czerpią z niej doniosłe korzyści, każdy miłośnik sztuki znajduje w niej jedyną i raz w życiu chyba tylko nadarzającą się okazję poznania, na tem samem miejscu, sztuki pewnego kraju, pewnej epoki i to zobrazowanej w najcelniejszych swych dziełach, z których każde wystarczyłoby, by wsławić miasto, cieszące się jego posiadaniem. Żadna galerja świata nie posiada takiego kompletu dzieł, należących do danej szkoły lub epoki, jaki potrafi zjednoczyć wystawa, w której biorą udział najbogatsze muzea i zbiory z całego świata. Z prawdziwem wzruszeniem spotyka się tu, zawieszone w jednej i tej samej sali, dzieła, które z tej samej wyszły pracowni, a które od niepamiętnych czasów po raz pierwszy znalazły się znów obok siebie. Całkiem inaczej przemawiają tu one do widza, odkrywają mu tajniki swego nieśmiertelnego piękna. Mimo znajomości wszystkich niemal europejskich galeryj, w żadnej z nich nie doświadczyliśmy np. w tak rewelacyjny sposób złocistej słoneczności sztuki weneckiej, jak na wystawie paryskiej, znalazłszy się nagle po przejściu sal toskańskich w otoczeniu pereł weneckiego malarstwa, zebranych tu na jednem miejscu jakimś niepowtarzającym się cudem!

Mają bez wątpienia rację konserwatorzy muzeów, strzegący zazdrośnie powierzonych im bezcennych klejnotów. Ale czyż na to tylko wyczarowali je ich twórcy, by stanowiły skarb najzacniejszych choćby harpagonów i służyły jednemu tylko społeczeństwu, jednemu grodowi? Korzyści kulturalne, wzbogacenie duchowe, jakie tego rodzaju pokazy dają ludziom, którzy w swej znacznej większości inaczej z pewnością nigdyby ich nie oglądali, zmuszają do znalezienia wyjścia z tego dylematu. Zdaniem naszem dałoby się ono może znaleźć w ten sposób, że w każdej galerji dzieła, mogące być łatwiej wystawione na ryzyko podróży, zostałyby raz na zawsze oznaczone i stanowiły *fond* dla wystaw zagranicznych, inne zaś, których przenoszenie z miejsca na miejsce mogłoby grozić zbyt poważnemi następstwami, nie byłyby wypożyczane w żadnym wypadku i pod żadnym pozorem.

Skoro już dotknęliśmy zasadniczej strony wypożyczania dzieł sztuki zagranicę, nie od rzeczy będzie może wspomnieć i o jednym jeszcze względzie, niższego co prawda rzędu, ale który również odgrywa pewną rolę. Tyle robi się dzisiaj dla przyciągnięcia turystów, zachwala się im skarby sztuki, czekające na nich w pewnym kraju, a gdy turysta lub poważniejszy miłośnik sztuki znajdzie się w danem mieście, często kosztem poważnych ofiar materjalnych, i skieruje swe kroki do muzeum, by napoić swe oczy widokiem arcydzieł, o których tak długo marzył, znajdzie na ich miejscu kartkę z napisem: „wypożyczone czasowo na wystawę w...". Niejeden z dyrektorów muzeum poczuwa się w takim wypadku do odpowiedzialności moralnej, a może i finansowej wobec nieszczęsnego przybysza. A takie wypadki w tym właśnie roku są z pewnością bardzo częste; prawdziwa wędrówka obrazów odbywa się tego lata między Włochami, Francją i Belgją. Szereg obrazów francuskich zbiorów powędrował do Wenecji, Florencji czy Parmy, dla wzbogacenia urządzanych tam specjalnych wystaw i z rewizytą za setki włoskich dzieł sztuki, które odwiedziły Paryż. Wiele znów dzieł sztuki z Francji i z innych krajów wybrało się do Brukseli, na zbiorową wystawę sztuki flamandzkiej. Nawet z Polski znalazły się tam obrazy ze zbiorów Rajnolda hr. Przeździeckiego. Istna emigracja i imigracja, oby tylko podróżni ci, schorzali i niepierwszej młodości, mogli wrócić cało i zdrowo do swoich pieleszy!

Rozprawiwszy się w ten sposób pokrótce z teoretyczną stroną tych imprez, zapomnijmy na chwilę o tych zastrzeżeniach i udajmy się do Petit Palais, którego portal lśni już zdala barwną gamą sztandarów włoskich i francuskich, w bratnim złączonych uścisku. Napotykamy na nie już i po drodze, przy każdem niemal skrzyżowaniu ulic, które zdobią plakaty wystawy. Ktoby był śmiał przewidzieć to jeszcze przed kilku miesiącami. Ale — ach te plakaty! — nie przynoszą one wielkiego zaszczytu francuskiej sztuce graficznej. Przedstawiają albo powiększone fragmenty rzeźb i obrazów, lub też, na najgorzej z nich udanym, choć wyszłym z pod pędzla dość wybitnego artysty, istny bigos motywów, jakgdyby powycinanych przez dziecko z albumu reprodukcyj, pasujących jeden do drugiego „ni przypiął ni przyłatał", a do tego odtworzonych w jaskrawych i wulgarnych barwach. I to właśnie „arcydzieło" zostało wybrane na ozdobę oficjalnych zaproszeń na wernisaż, ku niemałemu zakłopotaniu Włochów, którzy na dział nowoczesny swej wystawy przygotowali bardzo udatny afisz.

Sklepioną rotundę, przez którą wchodzi się do Petit Palais, zdobi umieszczony w środku olbrzymi posąg Melpomeny, dzieło rzeźby rzymskiej, a dokoła widzimy popiersia cezarów i podobiznę słynnej Wilczycy, karmiącej Romulusa i Remusa: dar Mussoliniego dla miasta Paryża. Galerji, rozciągającej się na prawo i lewo od rotundy, użyto na umieszczenie rzeźb, iluminowanych manuskryptów i rysunków. Dwadzieścia kilka pozostałych sal zajmują arcydzieła malarstwa od wieku XIII po XVIII-y. Nie może być oczywiście zadaniem niniejszego artykułu pobieżne choćby opisanie wystawy, potrzebaby na to dać w skrócie historję włoskiego malarstwa sześciu wieków.

Ograniczę się zatem do wymienienia najważniejszych mistrzów i tych ich dzieł, które są gośćmi wystawy.

Blisko 500 obrazów znalazło pomieszczenie w Petit Palais, wśród nich zaś około 300 zawdzięczamy galerjom, zbiorom i kościołom włoskim. Na resztę złożyły się wszystkie niemal wybitniejsze galerje europejskie, z wyjątkiem angielskich i hiszpańskich, którym wypożyczanie ustawowo jest zabronione. Szereg arcydzieł, i to takich, które bardzo mało były znane europejskiej publiczności, przywędrował ze zbiorów amerykańskich.

Świetnie reprezentowane jest *Trecento*, zarówno florentyńskie, jak sieneńskie. A więc po ojcu nowoczesnego malarstwa, Cimabuem, który rozpoczyna korowód Madonną z Luwru i trzema obrazkami z nowojorskich zbiorów prywatnych, Giotto z Św. Franciszkiem z Luwru i krucyfiksem z Padwy, który po raz pierwszy opuścił kościół Maria dell'Arena, Duccio z obrazami, które stanowiły niegdyś części słynnej *Maestà*, a dziś znajdują się bądź w Sienie, bądź, jak wystawione tu *Powołanie św. Piotra* i *św. Andrzeja*, z nowojorskiej prywatnej kolekcji. Dalej Simone Martini z Orvieta i Antwerpji, słodki Sassetta z *Narodzinami Najśw. Panny* z Asciano.

A cóż dopiero *Quatrocento!* Jest tu i Fra Angelico, który jeszcze bardziej niż w znanej *Koronacji* z Luwru pociąga małemi obrazkami z florentyńskiego San Marco oraz środkową częścią poliptyku Madonny z Perugji. Ucella pozwalają podziwiać obie słynne *Bitwy*, paryska i florentyńska, potężny Pippo Spano z Florencji okazuje nam w całej swej sile i rozmachu Castagna, rewelacyjnem wprost jest wystawienie aż siedmiu dzieł Massolina i czterech jego genjalnego ucznia Massaccia! A cóż powiedzieć o pięciu arcydziełach Piera della Francesca, o ołtarzu z Perugji i wspaniałych portretach Fryderyka da Montefeltre i Batisty Sforza z florentyńskich Uffizi. Dalej Filippo i Filippino Lippi, Pollaiuolo *(Marja Egipcjanka z Staggia)* i Verocchio ze swym florentyńskim *Chrztem Chrystusa*, na którym jeden z aniołów wyszedł wedle tradycji z pod pędzla młodocianego Leonarda.

Wreszcie jedno z *clou* wystawy, jeśli przy tem oszołamiającem bogactwie wolno różniczkować: *Narodziny Wenery* Boticellego, który pozatem reprezentowany jest tajemniczą *Derelittą*.

Aż dwa dzieła Signorellego, Perugino, Pinturicchio i Rafael, w takich nieśmiertelnych arcydziełach jak medjolańskie *Zaślubiny Marji*, *La Donna Velata* i *Madonna della Sedia!*

Niemożliwością jest doprawdy cytować te skarby, które olśniewają nas na paryskiej wystawie; z czcią i pokorą staje się przed takiemi arcydziełami jak obrazy Mantegni, których jest tu aż dziewięć, między niemi *Zmartwychwstanie* i *Ogród Oliwny* z Tours, słynny skrót ciała Chrystusowego po zdjęciu z krzyża, *święci Jerzy i Sebastjan* z Wenecji.

W sposób wprost olśniewający przedstawia się malarstwo weneckie: Jacopo Bellini i Giovanni, którego *Allegorja* (lub *Dysputa)* z Uffizi, pod łagodnem i stonowanem niebem Ile de France oślepia wprost złocistemi odblaskami zachodzącego słońca.

Tajemnicza *Burza* z weneckiego Palazzo Giovanelli objawia nam w najdoskonalszy sposób Giorgiona i przygotowuje na Tycjana: jego florentyńską *Florę* i *Wenerę*.

A potem Leonardo, sensacja wystawy: dwie *Madonny*, nadesłane z Leningradu, które tak nieliczni dotąd oglądać mogli w oryginale, oraz *Zwiastowanie* z Florencji, obok oczywiście znanych arcydzieł Luwru.

Wiedeń użyczył dwóch ze swych słusznie sławnych arcydzieł: Corregiowskiego *Ganimeda* i *Zuzannę wśród starców* Tintoretta.

Honorowe miejsce zajmuje tytaniczny Michał Anioł, którego *Madonna Doni* występuje świetnie między niewolnikami z niedoszłego grobowca papieża Juljusza.

I tylu, tylu innych genjuszów włoskiego Renesansu: Domenicchino, Veronese, Dosso Dossi...

Wreszcie, w ostatnich salach Tiepolo, Canaletto, Longhi, zamykają korowód mistrzów, jakich nieprędko będzie danem oglądać w tak doskonałym wyborze.

W prawdziwem upojeniu opuszcza się te sale, nie zdając sobie sprawy, czy po wyjściu z gmachu nie ujrzy się uliczek i kanałów dostojnej stolicy dożów, surowych, a tak dziwnie uroczych murów Florencji, lub też potężnych ruin Romy... Jak Parsifal, wędrujący do świętego Graalu, zatraca się poczucie czasu i miejsca...

Słusznie też wielki poeta Paul Valery w katalogu wystawy określa ją jako wyzwanie rzucone materjalizmowi i brutalności dzisiejszych czasów, wyraz pogardy wobec nicości i przyziemności tego, w czem szukają one rozrywki i zapomnienia.

*

Mniej licznie, lecz równie świetnie reprezentowana jest na paryskiej wystawie i rzeźba włoska. Może innym razem będzie nam dane poinformować o niej czytelników *Pionu*.

Paryż. *MARJAN HENZEL*

Z NOWSZYCH PRAC O GRAFICE POLSKIEJ

Tak niezwykle szczupłą literaturę, dotyczącą grafiki polskiej, rok ubiegły wzbogacił kilkoma godnemi uwagi pozycjami.

Zarówno przy opracowywaniu dzieł artysty-grafika, jak i przy identyfikowaniu odbitek prac jego, duże ma znaczenie kompletny katalog jego grawiur, podający nietylko spis ich chronologiczny, ale uwzględniający i poszczególne stany odbitek, warjanty rycin oraz późniejsze, niewspółczesne artyście odbicia.

Dotkliwa luka w tego rodzaju literaturze o grafikach polskich wypełniać się powoli zaczyna. Po omówionej już w *Pionie* (Nr. 18 r. 1934) pięknej monografji-katalogu prac F. S. Jasińskiego, ci sami autorzy: L. Wellisz i T. Cieślewski, przygotowali skrócone, lecz odbitkami z 4 oryginalnych płyt i jednego klocka drzeworytniczego ozdobione wydawnictwo o F. S. Jasińskim, wydane w języku polskim, obejmujące obok życiorysu i studjum techniki graficznej F. S. Jasińskiego — spis jego rycin oraz uzupełniony w stosunku do francuskiego wydania wykaz zbiorów, posiadających prace Jasińskiego, i wykaz bibljograficzny (L. Wellisz i T. Cieślewski syn: *Feliks-Stanisław Jasiński, rytownik*. Warszawa 1934).

Obok tych dwóch, w luksusowej szacie wydawniczej pojawiających się publikacyj, rok ubiegły przyniósł jeszcze kilka innych, o skromniejszej już formie wydawnictw, a zatem dostępniejszych dla szerszego ogółu.

Jedno z nich typem swym zbliża się do książki o Jasińskim — stanowi mianowicie również katalog prac graficznych jednego artysty. Lecz o ile tam omówiono twórczość Polaka, przebywającego we Francji, tu rzecz się ma odwrotnie: Jan Piotr Norblin był z pochodzenia Francuzem, lecz przybyły w r. 1774 na dwór Czartoryskich, spędził w Polsce lat około 30. Tu też prawie całkowicie powstała jego grafika, stanowiąca przedmiot studjum Przecława Smolika p. t. *Jana Piotra Norblina prace rytownicze* (wyd. Tow. Bibljofilów w Łodzi).

Dzieło rytownicze Norblina ma dla nas znaczenie nietylko ze względu na lokalny charakter wielu z tych rycinek, o tematach zaczerpniętych z życia otaczającego, ale i dla wpływu, jaki sztuka Norblina wywrzeć w Polsce musiała.

Istnieją wprawdzie dwa katalogi prac graficznych Norblina w języku francuskim i niemieckim (Hillemachera i Franckego), w języku zaś polskim wyczerpująca monografja Z. Batowskiego, omawiająca całą twórczość artystyczną Norblina, lecz opracowanie specjalnie produkcji graficznej artysty wymagało dotąd pewnych uzupełnień.

P. Smolik przypisuje Norblinowi o 5 rycin więcej, niż podają oba wyżej wzmiankowane katalogi. Są to ryciny odnalezione w zbiorach polskich i przynajmniej cztery z nich mają niewątpliwie cechy prac Norblina. W katalogu swym więc P. Smolik wymienia i szczegółowo opisuje 98 rycin, reprodukując z nich 28; w przeciwieństwie do dotychczasowego rzeczowego przyjmuje on chronologiczny układ opisywanych prac.

Chcąc bardziej uwydatnić twórczość graficzną Norblina i dopomóc do jej zrozumienia nawet niewtajemniczonemu w subtelne właściwości sztuki graficznej czytelnikowi. autor do ogólnego wstępu i charakterystyki dzieła artysty dodaje rozdział o technice graficznej, stosowanej przez Norblina, — o akwaforcie. Analizując prace artysty, Smolik podaje wiele ciekawych szczegółów i wymienia najlepsze odbitki, w kolekcjach polskich przechowywane. W wykazie ważniejszych zbiorów rycin Norblina w Polsce, który autor zestawia według Chwalewika, możnaby uzupełnić, że piękna kolekcja grafiki Norblina, będąca w posiadaniu prof. W. Szymonowicza, przeszła już przed dwoma laty do zbiorów Bibljoteki Baworowskich we Lwowie.

Pożyteczną i starannie wydaną publikację, owoc żmudnej i sumiennej pracy, uzupełnia wykaz bibljografji i 30 reprodukcyj. Szkoda tylko, że niektóre drobne, tak charakterystyczne dla Norblina rycinki, niepotrzebnie w reprodukcji zostały powiększone.



Z okazji urządzenia w Instytucie Propagandy Sztuki wielkiej wystawy pośmiertnej prac Władysława Skoczylasa zjawiły się dwie nowe pozycje bibljograficzne, które znaczą niemal pierwszy ślad na polu bibljografji, dotyczącej współczesnej grafiki polskiej. Jedna — to nowy typ malej monografji, bardzo starannie wydanej i obficie ilustrowanej: Tadeusz Cieślewski (syn): *Władysław Skoczylas, inicjator i twórca współczesnego drzeworytu w Polsce* (Warszawa 1934. Nakł. Stowarz. Pol. Art. Graf. „Ryt").

Trwałą wartością książki jest sumiennie opracowany na podstawie zbiorów publicznych i prywatnych wykaz prac drzeworytniczych niedawno zmarłego artysty, spis wydawnictw przezeń ilustrowanych, wyliczenie zachowanych klocków — oraz bibljografja, dotycząca artysty, zebrana z czasopism polskich i obcych (tych ostatnich znacznie więcej).

Dokładniejszą rejestracją całej twórczości Skoczylasa jest niemal jednocześnie wydany i przez tegoż samego autora opracowany katalog wystawy pośmiertnej prac zmarłego artysty, zorganizowanej w Inst. Propag. Sztuki w grudniu 1934 r. (*Wystawa pośmiertna prac Władysława Skoczylasa.* Grudzień 1934 — Styczeń 1935. Warszawa. Nakł. Inst. Propag. Sztuki.), obejmujący, obok wykazu prac Skoczylasa z wystawy, szereg dzieł niewystawionych, spis artykułów jego własnych o sztuce, bibljografję o artyście, wykaz klocków i płyt zachowanych, wreszcie kilimy i dywany według projektów artysty wykonane. 58 reprodukcyj siatkowych i kreskowych z różnych dziedzin twórczości artysty zdobi katalog, zawierający nadto jedną — szkoda, że tę samą, co i monografja — odbitkę oryginalną z klocka drzeworytniczego.

Dodać należy, że oba te wydawnictwa, tłoczone piękną antykwą polską Adama Półtawskiego, powstały w pracowni doświadczalnej graficznej Salezjańskiej Szkoły Rzemiosł w Warszawie, gdzie nad układem ich graficznym czuwał Stanisław Ostoja Chrostowski, na tak wysokim poziomie stawiający grafikę książkową.



Zupełnie inny charakter posiada ostatnia z omawianych publikacyj, stanowiąca ciekawe studjum z zakresu sztuki ludowej, mianowicie: *Drzeworyt ludowy w Polsce* dra Ksawerego Piwockiego (Warszawa 1934. Wyd. nakł. Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie). Autor opiera się na skrzętnie zebranym przez siebie materjale w poważnej liczbie ok. 400 objektów, co jest znakomitym rezultatem poszukiwań, gdy uprzytomnimy sobie, jak narażone na zniszczenie i rzadko tylko z troskliwością lub nawet dzięki szczęśliwemu przypadkowi zachowane bywają popularne wizerunki świętych; często pojawiają się one w formie odpustowych obrazków, związanych z kultem świętych w danej miejscowości, niekiedy jako do ozdoby służące większe plansze o dekoracyjnym obok dewocyjnego charakterze. Bogata ta, a tak nietrwała produkcja artystyczna pochodzi głównie z XVIII i pierwszej połowy XIX w. Nie brak jednak i rycinek wcześniejszych (najdawniejsza datowana z r. 1655), a liczba artystów ludowych, zidentyfikowanych przez autora bądź na podstawie pełnego podpisu. bądź inicjałów, wyraża się pokaźną cyfrą 60-u. Mapka orjentacyjna miejscowości, w których odnaleziono drzeworyty ludowe lub stwierdzono istnienie produkcji drzeworytniczej, uzupełnia cenne, nadzwyczaj starannie i metodycznie opracowane wydawnictwo, które zaopatrzono w dobre streszczenie w języku francuskim.

Po raz pierwszy ciekawy materjał, jaki przedstawia „obraźnictwo" ludowe, został naukowo zanalizowany. Autor nie ograniczył się do podsumowania wyników, nasuwających się bezpośrednio z zebranego materjału. ale pokusił się o zastosowanie i uzasad-



nienie odrębnej metody badań, kładąc przedewszystkiem nacisk na analizę formalną i interpretację psychologiczną drzeworytnictwa ludowego. Zmusza to do wprowadzenia go w związek z innemi działami twórczości ludowej, oraz ze sztuką dziecka i ludów pierwotnych, na niskim szczeblu rozwoju stojących .

Szczegółowe badania ikonograficzne wykazują ścisłą zależność drzeworytów ludowych od malarstwa i zwłaszcza grafiki sfer wyższych, mianowicie prowadzą do związania ich z t. zw. „obrazami cudownemi". Treść ich bywa konwencjonalna, forma jest bogata i ciekawa. Autor dobitnie podkreśla i analizuje ich cechy: ideoplastyczność i anaturalizm, schematyzację, płaszczyznowe traktowanie kształtów wyobrażanych, dekoracyjność i wyraźną ekspresyjność. Słusznie też zaznacza odrębność zachowanego w Polsce materjału od dochowanej do dziś produkcji drzeworytnictwa ludowego w krajach zachodnio-europejskich. W Polsce — w przeciwieństwie do Zachodu — tematy świeckie są raczej rzadkością.

Przy opisach poszczególnych rycin i wyjaśnianiu ich techniki nasuwa się jednak pewna uwaga. Mianowicie, czy zwłaszcza w tego rodzaju wydawnictwach nie należałoby bardziej przestrzegać ścisłości określeń i dokładności używanej terminologji, tak naogół mało zasymilowanej? Przy opisywaniu np. odbijania i kolorowania drzeworytów klocek drzeworytniczy nazywany jest raz płytą, kiedyindziej kliszą. Taka dowolność używania określeń, które się bynajmniej nie pokrywają z sobą, w książce przeznaczonej dla szerszych sfer czytelników, nie orjentujących się należycie w skąpej i często nieustalonej terminologji polskiej, prowadzi nieraz do nieporozumień.

Wartości pracy nie umniejszają i drobne przeoczenia, które trudno tu wyliczać. Z książki Piwockiego wyłania się drzeworyt polski jako nieznana dotąd wartość w całokształcie kultury kraju, naświetlona wszechstronie i głęboko zanalizowana.

ST. M. SAWICKA

MAURYCY BENIOWSKI W POWIEŚCI SŁOWACKIEJ

Maurycy August hr. Beniowski był typowym przedstawicielem swej epoki. Wiek XVIII obfitował w wielkich awanturników, obieżyświatów i łowców przygód. Postacie Cagliostra, Casanovy, księcia Nassau są aż nadto znane. Bywają one częstym tematem tak popularnej ostatnio literatury biograficznej. Właśnie głośnego „króla awanturników" Casanovę przypomniał świeżo Francuz Guy Endore *(Casanova* — Paryż 1934) a osobie wielkiego maga i kabalisty hr. Saint Germain, poświęcili książkę Moura i Loven (Paryż 1935, por. recenzja w *Kurjerze Porannym* z 8 marca 1935).

Nas szczególnie interesuje postać Beniowskiego ze względu na jego udział w Konfederacji Barskiej, który dal Słowackiemu temat do jednego z arcydzieł. Całe życie Maurycego Beniowskiego było jednem pasmem romantycznych przygód: młodość w charakterze oficera Marji Teresy, romans z córką pana spiskiego zameczku, udział w Konferedacji Barskiej, niewola i zesłanie na Kamczatkę, ucieczka stąd przy pomocy rozkochanej w nim córki rosyjskiego gubernatora, podróż okrętem z Kamczatki wzdłuż azjatyckich wybrzeży, fantastyczne plany kolonjalne, królowanie śród dzikich plemion na Madagaskarze i wreszcie śmierć z ręki Francuzów na tymże Madagaskarze — wszystko to musiało działać na wyobraźnię poetów i powieściopisarzy. Kotzebue, baronowa Mühlbach, Juljusz Słowacki, Sieroszewski czerpali obficie ze słynnych pamiętników awanturnika. Francuz Duval ułożył nawet operę, osnutą na tle żywota konfederaty barskiego i króla Madagaskaru, z muzyką Boieldieu.

Inna sprawa, że po bliższej analizie naukowej, okazało się, iż w pamiętnikach naszego awanturnika prawda dziwnie miesza się z fantazją. Nauka z „mędrca szkiełkiem i okiem" zdarła nimb legendarny z jego postaci. Okazało się, że w opisywaniu swego udziału w Konfederacji Barskiej autor pamiętników przywłaszczał sobie cudze zasługi; cały ten udział w świetle źródeł historycznych zmalał do należnych mu rozmiarów. Teść Beniowskiego, rzekomo właściciel spiskiego zameczku, okazał się zwykłym mieszczaninem ze Spiskiej Soboty, w którego domu, śladem wszystkich innych awanturników tego okresu, Beniowski zaprawiał się do kabały i alchemji. Niejasne okazały się przyczyny, dla których Beniowski opuścić musiał państwo Marji Teresy i przenosić się do Polski. Cały szereg epizodów (np. objęcie w Polsce starostwa po jakimś stryju, który wcale w Polsce nie istniał) znalazł się pod znakiem zapytania.

Ale mimo „odbronzowienia", dokonanego tak przez węgierskich, jak i przez polskich historyków (Janko, Modelski), postać Maurycego Beniowskiego nie straciła bynajmniej swej siły atrakcynej dla biografów czy powieściopisarzy; jego pamiętniki pozostały nadal dla nich nieprzebraną kopalnią.

Dwa narody zgłaszały dotychczas pretensje do postaci tego podróżnika i fantasty: Węgrzy, jako że był to „szlachcic węgierski", urodzony na Węgrzech, — no i Polacy, bo rzekomo był on i polskim szlachcicem, brał udział w Konfederacji Barskiej, a na okręcie, którym uciekał z Kamczatki, polską kazał wywiesić banderę. Delikatnie aspirowali doń także Francuzi, którzy z racji jego poczynań kolonjalnych na Madagaskarze, poświęcili mu ostatnio nieco uwagi; jego literacką biografję opracował Férard (1931).

Choć spór ten nigdy nie przybrał tak gorącego charakteru, jak spór miast greckich o miejsce urodzenia Homera, to jednak widocznie wciąż jest aktualny. Bo świeżo do osoby Beniowskiego zgłosili pretensje i Słowacy, czego dowodem jest niedawno wydana powieść popularnego słowackiego powieściopisarza, Jożo Niżniańskiego p. t. *Dobrodrużstva Mórica Beniovského*, gdzie Beniowski jako Słowak jest traktowany. Kto wie, czy w tem ujęciu słowacki autor nie stoi najbliżej prawdy historycznej.

Maurycy Beniowski urodził się w Vrbovem, w ówczesnej żupie nitrzańskiej, niedaleko słynnych dziś Piszczan, w czysto słowackiej okolicy. Pochodził z drobnej miejscowej szlachty; tytuł hrabiowski istniał tylko w fantazji pamiętnikarza, równie jak i owo starostwo w Polsce. Szlachta ta na Górnych Węgrzech nie uległa jeszcze wówczas procesowi madziaryzacji i była słowacką; samo nazwisko Beniowskich wskazuje na słowackie pochodzenie. Oczywiście pojęcie przynależności narodowej nie wyparło jeszcze wówczas przynależności państwowej: mówiło się o tej szlachcie, że jest węgierska, w znaczeniu „przynależna do państwa węgierskiego", to jest tak, jak u nas o szlachcicu ukraińskim mówiono, że jest „gente Ruthenus, natione Polonus". Niemniej z dzisiejszego punktu widzenia całą tę szlachtę zaliczyć trzeba do Słowaków, nie do Madziarów; używała ona zresztą jeszcze wtedy języka słowackiego i dzisiejsza nauka za słowacką ją uważa. Z tego więc punktu widzenia postać Beniowskiego nabiera dla nas nowego zabarwienia, a jego uczestnictwo w pierwszym naszym zbrojnym porywie niepodległościowym, przybiera charakter polsko-słowackiego braterstwa broni.

W powieści Niżniańskiego Beniowski występuje jako Słowak, świadom swego pochodzenia. Zgłaszając się w Krakowie do swego stryja, pomagającego w przygotowaniach do konfederacji, Beniowski podkreśla obowiązki płynące z tego, że jako Słowak winien jest dać pomoc braciom-Polakom w ich nieszczęściu. Właśnie to nowe ujęcie postaci naszego bohatera było przyczyną, że powieści Niżniańskiego poświęciliśmy tu nieco miejsca; bo wartość artystyczna tego utworu jest dość nikła; należy on raczej do literatury popularnej.

Słowacy nie posiadali dotychczas szerzej rozwiniętej powieści historycznej i obecnie te zaległości nadrabiają; jednym z najpopularniejszych autorów jest właśnie Niżniańsky, którego i inne powieści historyczne *(Czachtická Páni, Spiszské Tajomstvi, Cholera)* cieszą się dużą poczytnością śród najszerszych mas Słowacji. Mimo tego popularnego charakteru, te początki słowackiej powieści historycznej zasługują na pewną uwagę. W utworze o Beniowskim mile nas dotknie sympatyczne, acz historycznie niekoniecznie wierne odmalowanie środowiska Konfederacji Barskiej, a w technice opisów, w kmicicowskiem ujęciu brawury bohatera, w scenach z pojedynkami odbił się wyraźnie wpływ polskiej powieści historycznej.

JAN REYCHMAN

SZTUKA I ANTENA

PRELEGENT RADJOWY

Zygmunt Nowakowski poświęcił jeden ze swoich feljetonów zjawisku tremy w radjo. Sprawa została naświetlona, zagadnienie — nierozstrzygnięte. Nowakowski — aktor — z natury rzeczy musiał potraktować mikrofon jako „życie ułatwione“. Po występach na scenie, gdzie gra się całym sobą, niewidzialny monolog przed mikrofonem w zacisznem i odosobnionem studjo to, zdawałoby się, wcielony wypoczynek dla duszy aktorskiej, to pójście po linji najmniejszego oporu, skoncentrowanie ekspansji wyłącznie na efektach akustycznych z całkowitem pominięciem sfery wizualnej.

Dla literata — hermetyczna kamera studja ma dużo wspólnego z jego pracownią pisarską. I tu i tam przemawia do niewidzialnych rzesz, z tą różnicą, że w radjo efekt jest doraźny, a w piśmie perjodycznem, i jeszcze bardziej w książce — rozłożony na dłuższe etapy; w radjo ma większy zasięg przestrzenny, w książce zapewnioną trwałość w czasie.

Zdawałoby się zatem, że w studjo, gdzie nie przewiduje się improwizacji, gdzie wszystko jest uregulowane, wymierzone, wypróbowane zgóry, trema redukuje się do zwykłej i naturalnej u każdego pisarza obawy, jak jego utwór będzie przyjęty, czy uderzy we właściwą strunę, czy trafi do przekonania czytelnika i słuchacza.

Tymczasem tak nie jest. Źródła tremy przed mikrofonem tkwią w rdzeniu tego, co możnaby nazwać istotą oddziaływania radjowego. Rdzeniem tym jest dźwięk. Nigdy i nigdzie walory akustyczne nie osiągają takiego napięcia i takiej wyłączności, co w radjo.

W słowie drukowanem środek ciężkości spoczywa na treści utworu. W słowie, wygłaszanem ze sceny lub z mównicy jego współczynnikami są: intonacja, mimika, gest.

W radjo treść jest wartością względną. Jej ciężar gatunkowy waha się zależnie od sugestywnej siły interpretującego ją głosu. Mimika, gest, postawa, charakteryzacja, spojrzenie, uśmiech, — te wszystkie plastyczne dekoracje aktora lub mówcy, ten jego wizualny kostjum psychiczny, jaki przywdziewa stosownie do charakteru utworu lub nastroju publiczności, — odpada. Musi być całkowicie zastąpiony przez dekorację i kostjum akustyczny. Modulacja głosu, wyrazistość dykcji, światłocień akcentowania, falowanie temperatury uczuciowej, zmiana tempa i tonacji, naświetlanie głosem momentów pierwszoplanowych, podobnie jak reflektor teatralny z cienia sceny wydobywa najważniejszą grupę na jaw, — cała ta niesłychanie bogata rekwizytornia ekspresji głosowej, — oto kostjum, mimika i dekoracja prelegenta radjowego.

Ileż razy z rosnącem zniecierpliwieniem słucha się przez radjo odczytów, w których ani interpretacja słowna, ani sposób wygłaszania nie ma nic wspólnego ze sztuką radjową. Brak im ekspresji akustycznej, a ich autorom wyczucia materjału, wyczucia niezbędnego przy każdem tworzeniu artystycznem. Treść tych enuncjacyj, nieraz wysoce wartościowa, ulatnia się bez reszty w atmosferze studja. I dopiero, czytając ją w druku, wczorajszy słuchacz zawiedziony konstatuje ze zdumieniem: ależ to jest bardzo zajmująca rzecz, dlaczego wyszła tak bezbarwnie w radjo?

Dlaczego? Prelegent wchodzi do studja bezbronny i nagi. Kartki rękopisu, to broń martwa i nieużyteczna, jeżeli nie umie nią władać. Mikrofon — milczące działo, które ma w ciągu 10 — 15 minut zdobyć redutę, lub lec zagwożdżone.

„Zagwożdżeniem“ mikrofonu dla twórcy radjowego jest nie brak publiczności, ale brak rezonansu. Prelegent radjowy nigdy nie jest narażony na mówienie przed pustemi ławkami. Jego audytorjum to cały świat, świat niewidzialny, wielka niewiadoma. Każdy tłum, choćby najbardziej zróżnicowany ma swoje oblicze. Stosownie do tego oblicza mówca może regulować skalę efektów krasomówczych. Ale rzesze słuchaczy radjowych nie mają twarzy, a studjo nie znosi krasomówstwa. Prelegent radjowy nie może tropić na twarzach słuchaczy śladów zainteresowania, zachęty, aprobaty, reakcji lub sprzeciwu. Kto wie, może w chwili, gdy on jak Ikar wzlata na skrzydłach patosu, ktoś tam ze śmiechem zamyka głośnik, ktoś inny z trzaskiem odrzuca słuchawki.

Może i lepiej, że mówca o tem nie wie... Nie rozpala go entuzjazm niewidzialny, ale i nie mrozi go niewidzialna pustka.

Osaczony miljonem uszu, jest sam, wydany na łup zachwytu i szyderstwa, kultu i poniżenia. Nie widzi łez, nie słyszy śmiechów. Ani kwiaty, ani zgniłe jaja go nie dosięgają. Gra na głuchej klawiaturze. Dotyka palcami klawiszów, ale nie wie, jaką strunę potrąca w sercach słuchaczy. Przez cały czas audycji trwa, pochylony nad ciemną, wielką wodą. Rzuca w nią słowa, jak kamienie, ale nie widzi kręgów, które się po tej wodzie rozchodzą.

I na tem właśnie polega niebezpieczeństwo mikrofonu i jego siła przyciągająca. Na tajemnicy i nieobliczalności.

Doświadczony prelegent radjowy może tę nieobliczalność do pewnego stopnia ograniczyć. Echa, jakie go dochodzą po wygłoszeniu odczytu, świadczą, że jakiś jego szczęśliwy chwyt wziął słuchacza, że zawieszenie głosu w pewnym, szczególnie znamiennym momencie, że zmiana tempa, lub intonacji, jakaś niedostrzegalna pauza, jakiś zamaskowany a jednak wyczuwalny uśmiech, nasycenie słów światłem lub mrokiem, świadome zgęszczanie treści lub rozprowadzanie jej po tle akustycznem, że te wszystkie środki ekspresji radjowej trafiały do wyobraźni słuchacza.

Zawładnąć tą wyobraźnią, uczynić ją materjałem, posłusznym swemu głosowi, ożywić martwą glinę tej wiecznie czekającej na swego Pigmaljona Galatei, — oto wspaniałe, kuszące zadanie prelegenta radjowego.

I dlatego zawsze, kiedy staję przed mikrofonem w odosobnionej celi studja i naciskam elektryczną gruszkę, aby zapalić zielony sygnał na znak, że jestem gotowa, — wielki ciężar spada mi na piersi.

Czy to jest trema? Nie wiem, może to jest tylko poczucie wielkiej odpowiedzialności za swoje słowo.

Świadomość niebezpieczeństwa jednych ludzi paraliżuje, u drugich — rodzi prawdziwą odwagę. Ale na tę odwagę trzeba się zdobyć, zanim zabłyśnie sygnał czerwony na znak, żeś wypłynął na falę radjową, że łączy cię ona z niewidzialną puszczą ludzką. Czerwony i zielony sygnał — światła w dżungli...

Przez chwilę drżą ci ręce, jak drżeć musiały Pigmaljonowi przed kupą martwej gliny. Zaczynasz mówić. Słowa, jak ogary, idą w las. Za ich śladem zapadasz w knieję własnej wyobraźni. Czy uda ci się wciągnąć w nią tych tam z drugiej strony mikrofonu?

STEFANJA PODHORSKA-OKOŁÓW

RECYTACJE RADJOWE

Radjo zrobiło konkurencję najulubieńszej formie recytacji, — mówieniu na pamięć po ciemku. Mówię umyślnie o recytacji, dla odróżnienia od deklamacji, która ma w sobie zawsze coś patetycznego i fatalnie trąci nadużyciem: deklamator skłonny jest bardziej dbać o siebie i traktować wiersz jak stylowy kostjum, starannie układając go w malownicze fałdy wokół swej wyniosłej i szlachetnej postaci. A tymczasem poeci to jednak naogół nie krawcy.

Wiersz jest w zasadzie przeznaczony do samotnego czytania. Służy zaspokojeniu pewnych potrzeb wyobraźni i nerwów, które jednak nie zawsze są natyle rozwinięte, by każdy wiersz został przez czytelnika skonsumowany w całej swojej estetycznej substancji: zazwyczaj uchodzi uwagi mniej przygotowanych (t. zn. do wewnętrznej reprodukcji mniej przywykłych) czytelników większa część walorów czysto rytmicznych wiersza, znaczna część walorów wizyjnych i niejednokrotnie także szereg elementów symbolicznych. Recytator nie może więc poprzestać na zastąpieniu słuchaczowi oczu, odczytując mu wiersz w sposób t. zw. „poprawny“, bo — w dodatku — kto przywykł czytać a nie słuchać, będzie miał z takiej recytacji jeszcze mniej korzyści, niż gdyby wiersz przeczytał w książce czy gazecie. Recytacja powinna zastąpić słuchaczowi te organy p o j m o w a n i a, które są w nim niedostatecznie rozwinięte i tą drogą — rzecz jasna — kształcić je (bo kto ich wogóle nie ma, temu nawet najdoskonalsza recytacja wyda się tylko błazeństwem, i ten też nie będzie miał zrozumienia dla samego żywiołu poezji). Jest rzeczą jasną, że d e k l a m a c j a tylko w wyjątkowych wypadkach może spełniać tak pojętą rolę recytacji, a więc wówczas gdy deklamator nietylko dobrze mówi i rozumie, co mówi, t. zn. umie poddać dykcję, intonację i koloraturę głosu intencji autora, ale gdy równocześnie jest dobrym aktorem, i postawą, gestem oraz wyrazem twarzy nie psuje harmonji utworu, lecz ją podkreśla. To też w kółkach literackich oddawna przyjął się zwyczaj recytowania po ciemku albo o zmroku, co pozwala słuchaczom nie widzieć recytatora i skupić uwagę na głosie.

Recytacja radjowa jest właśnie taką recytacją pociemku. Z powyższych rozważań wynikałyby więc dla niej dwie wskazówki: 1. żeby nie była deklamacją i 2. żeby nie była „poprawnem“ odczytywaniem czyli bezkształtną powtórką napisu.

„Kameralny“ charakter mówionej audycji radjowej stwarza recytatorowi jeszcze jedną dogodność. Warunki akustyczne studja pozwalają oprzeć głos na najniższym stopniu skali natężenia, co nadaje mu niezwykłą wyrazistość, gdyż nawet drobne zmiany natężenia i barwy nabierają tu znaczenia dobrze zarysowanych różnic plastycznych.

Tyle co do c h a r a k t e r u recytacji radjowej. Pozostaje omówić s p o s ó b z a a r a n ż o w a n i a jej, t. j. układu programu i czasu trwania audycji. Będzie to zależało od przeznaczenia tych audycyj. Trzeba więc rozstrzygnąć, czy mają one przedewszystkiem szerzyć z n a j o m o ś ć poezji i poetów czy też — na podobieństwo audycyj muzycznych — przedewszystkiem poddawać słuchacza u r o k o w i żywiołu poetyckiego. To rozróżnienie należy uważać za dylemat. Zupełnie inaczej nastawia się bowiem uwaga słuchacza, gdy ma wzbogacić swoją w i e d z ę, a zupełnie inaczej, gdy ma wzbogacić swoje p r z e ż y c i a. Dlatego nie można obu intencyj łączyć w jednej audycji. Słusznie też porzucono stary schemat kwadransów poetyckich, w których niedoskonały i fragmentaryczny (z konieczności) referat przeplatano zbyt krótkiemi recytacjami. Podczas tych audycyj słuchacz źle się uczył i jeszcze gorzej przeżywał, co w sumie odstraszało go od poezji. Trzebaby więc zorganizować osobne audycje o poezji i osobne audycje poetyckie. Pierwszemi nie będziemy się tu zajmowali, bo należą do działu odczytowego.

Polskie Radjo nie uważa sprawy audycyj poetyckich za definitywnie ustaloną i traktuje także najnowszy typ tych audycyj, t. j. „Minutę poezji“ jedynie jako eksperyment. Polega on na tem, że jeden jedyny utwór oprawia się w muzykę, poprzedzając kilkoma słowami objaśniającemi. Wydział Literacki zastrzega się przytem wyraźnie przeciwko melodeklamacji, którą uważa za profanację poezji. Stanowisko to jest najzupełniej słuszne. Dobry wiersz nigdy nie zyskuje przez podmalowanie go muzyką, lecz owszem, traci, bo muzyka może wyrażać zaledwie treści zbliżone, skutkiem czego i z muzyki i z wiersza pozostają tylko najgrubsze efekty. A upajanie się samą muzyką słowa redukuje poezję do uczuciowego stimulansu i czyni z wiersza szlagier sentymentalny. Poezja jest odrębnym żywiołem i wiersz musi w tym żywiole tkwić. Jak każda rzecz szlachetna, jak każde piękno, — poezja ma swoją surowość i samotność.

Audycje radjowe mają jednak dwie właściwości: spadają na słuchacza nagle i zazwyczaj nie zastają go dostatecznie przygotowanym. Słuchacz, udający się do teatru czy na wieczór recytacyjny, przynosi z sobą pewną gotowość do poddania się wrażeniom i wzruszeniom określonego rodzaju. Ponadto program układa się tak, by wprowadzić go zwolna w pewnego rodzaju trans, który ułatwi mu konsumcję nawet najtrudniejszej i najdalszej od nastroju dnia powszedniego poezji. W radjo audycja poetycka pojawia się dla większości słuchaczy niespodziewanie i zwłaszcza po muzyce odczuwana jest jako brutalna napaść. Utarło się bowiem u nas, że mowa ludzka jest o wiele mniej subtelnem narzędziem wypowiedzi, niż muzyka. Sytuację pogarsza druga okoliczność, że audycja poetycka — jak wszystkie audycje mówione— trwa krótko: zanim słuchacz zdąży odpowiednio się nastroić, audycja mija. To, co usłyszał, przeszło po powierzchni, a nastawiona tymczasem na sondowanie głębi uwaga staje przed próżnią i kaleczy się dotkliwie na banałach następnego punktu programu. Polskie Radjo usiłuje obecnie wyjść z tej sytuacji przez wspomniany eksperyment. Z naszych dotychczasowych rozważań wynikałoby, że i ten system pozostanie paljatywem. Naprzód dlatego, że poziom kunsztu recytacyjnego wykonawców tych audycyj pozostawia całą właściwą pracę r e a l i z a c j i wiersza słuchaczowi, który jednak woli się nie fatygować, bo mniej się zmęczy i więcej skorzysta, gdy sobie wiersz przeczyta. Następnie pięć minut to jednak za mało, by nastawić się na to, co nazwalibyśmy „sondowaniem głębi“. A wreszcie muzyka, odwołując się do zupełnie innych władz umysłowych, może przygotować słuchacza tylko do tego najgorszego sposobu konsumowania liryki, który polega na upajaniu się „melodja“ wiersza i niemniej profanuje poezję, niż melodeklamacja.

Wiersze najlepiej tak recytować, jak niedawno preludja Chopina grał Sztompka: oddając je w całem ich pięknie i nie dodając ani nie ujmując nic. Co do układu programu audycyj proponowałem już w prasie poznańskiej takie tematy, jak *Romantyczna elegja miłosna*, *Poezja batalistyczna*, *Krajobraz w poezji Młodej Polski*, albo: *Wieczór*, *Śmierć*, *Wojna*, *Morze*, *Grecja* lub też: *Śmierć i miłość*, *Bóg i człowiek* czy wreszcie: *Poezja 25-letniego Mickiewicza*, *Słowacki ze sztambuchów* etc. etc.

JAN ULATOWSKI

O POEZJI W MIKROFONIE

Nawiązując do uwag p. Witolda Hulewicza w 19-tym numerze *Pionu*, chciałabym poruszyć dwie sprawy, mojem zdaniem w zagadnieniu radjowych Minut Poezji — najważniejsze. Chodzi mi o repertuar podawanej tam poezji i o sposób interpretacji wierszy.

Sądzę, że dobór wierszy nie powinien być w żadnym wypadku eklektyczny, dogadzający możliwie największej ilości słuchaczy. Trwalszy ślad tych Minut pozostanie tylko wtedy, kiedy Radjo weźmie na siebie rolę propagatora kultury poetyckiej, kiedy repertuar ujmie w ramy pewnego systemu. Może to być przedstawienie historyczne poezji w Polsce, czy oświetlenie jej od strony pewnych zagadnień formalnych, grup albo kierunków; w każdym razie Minuty Poezji winny zorjentować słuchacza nietylko w tem, jak wygląda ten czy inny wiersz, ale w tem, jaka w Polsce poezja była i jest.

Parę uwag o interpretacji wierszy. Komentarz do wybranego utworu powinien być wyrazem owego podejścia, rzeczowem naświetleniem, a nigdy „wprowadzeniem w nastrój“, albo co gorsza streszczeniem utworu. Wiersz sam mówi za siebie. Jedynie on powinien być motorem wywołującym wzruszenie u słuchacza (oby jak najdalsze od nastrojów!). Podpisuję się całkowicie pod zasadą „najprostszego odczytania“ wiersza, o ile określenie to nie oznacza, że chodzi o taką interpretację utworu, jaką może dać czytelnik-amator. Bo w takim razie na co pomoc radja? Czy nie wystarczyłoby czytanie wierszy „w rodzinie“?

Postaram się sformułowaną przez p. Hulewicza zasadę „najprostszego odczytania“ sprecyzować dokładniej. Pomogą mi w tem długoletnia znajomość zawodu recytatora i pewne próby pracy pedagogicznej w tej dziedzinie.

Proste czytanie nie jest równoznaczne z mechanicznem czytaniem. Anemja i bezbarwność interpretacji nie jest równoznaczna z prostotą. Do „prostego czytania“ dochodzi się nie odrazu, a droga jest długa i trudna.

Wiersz, który mamy recytować, musimy rozumieć. Dokładnie rozumieć jego sens i treść. Mniejsza o to, czy recytator dojdzie do tego drogą intuicji, czy intelektu. Ileż wypadków można zanotować, kied[illegible] terpretacja wiersza nic nie wyraż[illegible] sta, właśnie dlatego, że wiersz ni[illegible] interpretora zrozumiany. Wte[illegible]

cie, Minuta Poezji jest dla słuchacza stracona.

Musimy głęboko wniknąć w stany uczuciowe, wypływające z wybranego utworu. Bez tego odczucia interpretacja wiersza będzie zimna, albo fałszywa, albo sztucznie egzaltowana. Tu zjawia się niebezpieczeństwo patosu, koturnów i frazesów.

Musimy sami widzieć i słyszeć to, o czem mówimy. Potrzebna jest silna wyobraźnia zmysłowa. Dopiero wtedy poszczególne słowa i zdania nabiorą soczystej barwy i narzucą dany obraz wyobraźni słuchacza.

Trzeba poznać charakter wiersza, jego styl. Znać jego epokę, grupę poetycką, do jakiej należy, wreszcie indywidualne cechy, środki techniczne, właściwe danemu utworowi (modulacje głosu, pauzy, zmiany tempa i t. p.). Odnaleźć musimy odpowiednią formę, kompozycję i konstrukcję w interpretacji wiersza. Wreszcie trzeba znaleźć właściwą utworowi ekspresję. Trzeba słuchacza wierszem zainteresować, wiersz trzeba „wydobyć“, podać go w sposób wyrazisty. Ekspresja może mieć rozmaite napięcie, ale powinna istnieć zawsze, niezależnie od tego, czy będziemy mieli opis huku armat, czy szelestu suchego liścia. Nad ekspresją należy jednak panować, nie pozwalać na jej nadmierne uzewnętrznienie. Najsilniejsze wrażenie u słuchacza wywołuje ekspresja wewnętrzna, zawarta w samej treści słowa, w naszej wyobraźni i wnikliwem odczuwaniu, a uzewnętrzniona opanowanemi środkami. Radjo specjalnie wymaga umiaru i ostrożności: mikrofon, instrument niezmiernie czuły, potęguje skalę wyrazistości.

Oto jakie czynniki składają się na „proste, dobre czytanie“ wierszy. Prostota jest najtrudniejszym wyrazem artystycznym i amator albo dyletant nie potrafi jej wyrazić. Bo prostota w sztuce nie może być wynikiem braku umiejętności, ale rezultatem opanowanego rzemiosła, wyobraźni, zdolności i dojrzałości artystycznej.

MARJA WIERCIŃSKA

„NASZE ROZRYWKI”





Trudno dziś bez zastrzeżeń podzielić stanowisko, zajęte przez Mickiewicza w wykładach paryskich wobec literatury Królestwa Kongresowego. Charakteryzując ją z niedalekiej perspektywy, ogranicza się poeta do wzmianki o Brodzińskim, może nie dlatego tylko, że „zbyt wiele mówićby musiał o sobie“.

Dziś, z oddalenia stu lat, mamy trochę inny pogląd na tę sprawę. Trudno coprawda zaprzeczyć, że pomimo wielu pobudek, jakie nasuwała epoka, nie pojawił się współcześnie pisarz, który usiłowałby ją zobrazować. Trzeba było widocznie perspektywy, wstrząsu wywołanego paroksyzmem powstania, aby ożyło w pieśni *Kordjana* i *Dziadów cz. III* to, co umarło już w rzeczywistości. To prawda, że mierność i moda tryumfują jeszcze nad żywą poezją, sączącą się dopiero cienkim strumykiem z nieocenionej *Marji*, z dumek Zaleskiego lub ballad pewnego nauczyciela kowieńskiego, któremu napróżno sprostać usiłuje legjon naśladowców.

Mimo to wszystko nie można podzielić stanowiska Mickiewicza choćby ze względu na przełomowość epoki, na której tle ścierały się sprzeczne hasła prądów artystycznych i wykuwały nowe drogi romantyzmu, mającego zaciążyć nad życiem duchowem i politycznem narodu w ciągu blisko półwiecza. Stabilizacja warunków życia i odprężenie gospodarcze nawiązują stargane więzy działalności kulturalnej. Po dłuższej przerwie odzywa się nareszcie głos Muz, zgłuszonych podczas wojen szczękiem oręża.

Życie literackie, zorganizowane w końcu XVIII stulecia w prywatnych salonach, przenosi się w miarę postępującej demokratyzacji społeczeństwo do kawiarń i na łamy pism perjodycznych, potęgując ich ilość i znaczenie. Kultura nie rozwija się może wzwyż, ale zato niewątpliwie rozprzestrzenia się wszerz. Rodzi się prasa literacka, kładąca dopiero podwaliny pod późniejsy swój świetny rozwój. Czasopisma mają do spełnienia ogromne zadanie: muszą zdobywać kadry czytelników, zachęcać do czytania po polsku zarówno niższe warstwy, obce dotąd zupełnie słowu drukowanemu, jak i sfery wyższe, co „choć umiały po polsku, lecz polskich wierszy nie rozumiały“, dowiadując się o zdarzeniach krajowych z paryskiego *Constitutionnela*.

Te uwagi przyszły mi na myśl, gdym szperając wśród różnych cennych szpargałów i „białych kruków“ skarbczyka Bibljoteki Publicznej w Warszawie, natknął się nieoczekiwanie na dwa niewielkie tomiki osobliwego wydawnictwa. Były to, oprawione w półskórek, numery *Naszych Rozrywek*, tygodnika przepisywanego odręcznie i rozpowszechnianego w jednym zapewne egzemplarzu w szczupłem gronie zna[illegible]mych redaktora. Czasopisma pisane, po[illegible]ce w Polsce tradycję dość dawną, [illegible]cą początków naszej prasy. mają [illegible]ważnych antenatów w czasach [illegible] piśmienniczej, a zwłaszcza w okresie saskim i postanisławowskim. Pojawiały się one również na marginesie czasopiśmiennictwa w Królestwie Kongresowem, nietyle zresztą dla obejścia uciążliwej cenzury Szaniawskiego (jak możnaby przypuszczać), co dla pofolgowania temperamentom pisarskim ludzi młodych, mających odcięty dostęp do ekskluzywnych pism współczesnych. Zapragnęli oni popróbować własnych sił w „entrepryzie“ wydawniczej, a nie posiadając dostatecznych środków materjalnych, poprzestawali na przepisywaniu odręcznem.

Wolno przypuszczać, że w czasach Królestwa Kongresowego była pism tych znaczniejsza liczba, aczkolwiek do czasów naszych dochowała się tylko tradycja *Domownika* Wandy Małeckiej. *Domownik*, przedrukowany potem częściowo w *Tygodniku Polskim* Kicińskiego, był pierwszym przejawem działalności młodej, zaledwie osiemnastoletniej, redaktorki, która odegrała później ważną rolę w dziele wypierania książki francuskiej z rąk pań z towarzystwa. Na szlaku jej kilkunastoletniej działalności wydawniczej stanowi *Domownik* nieśmiały jeszcze krok, mimo, iż wytrwałej redaktorce i autorce w jednej osobie udało się go utrzymać 2 lata (1818—1820) t. j. dłużej niż niejednemu z redaktorów ówczesnych pism, które słynęły ze swej efemeryczności.

Daleko krócej, bo zaledwie pół roku przetrwały *Nasze Rozrywki*[1], ukazujące się regularnie co niedziela od stycznia do lipca 1820 r. (zakładamy, że tomiki znajdujące się w Bibljotece Publicznej obejmują wszystkie wydane numery).

Tych 26 zeszytów o objętości 12—30 stronic drobnego, starannego pisma niewiele różni się pod względem treści, charakteru i układu od większości ówczesnych tygodników. Pierwszy tom ozdobiony jest obrazkiem sepjowym i 3 rysunkami piórkowemi niejakiego M. Dembińskiego oraz nutami. Drugi — nosi już na sobie ślady zniechęcenia niepodpisanego redaktora i ilustrowany jest skromniej, bo zaledwie 1 rysunkiem. Na treść pisma składają się przeważnie nowelki, tłumaczone z angielskiego, krótkie rozprawki kompilujące poczytniejsze książki naukowe, poezje oraz dział rozrywkowy, słowem to wszystko, co wchodziło w zakres „normalnego“ tygodnika ówczesnego, przeznaczonego dla czyteników, stroniących od poważniejszej lektury, a szukających raczej rozrywki niż pożytku i głębszych wzruszeń. Przecież jeszcze w r. 1816 zamieściła redakcja *Gazety Warszawskiej* znamienny list „pewnego obywatela“, który uzasadniał potrzebę „utworzenia literatury bawiącey, którąby powinna naśladować woyskowe werbunki, pilnie ukrywaiące trudy tego stanu, a w naywiększym blasku ukazuiące iego tylko słodycze“. Temu nastawieniu społeczeństwa przypisać należy w znacznym stopniu fakt, że większość wydawnictw stanowią pisma lekkie, „literaturze i płci pięknej poświęcone“ lub przeznaczone dla „użytecznej zabawy rozumu i serca“, zaś pisma poważniejsze, pozbawione oparcia w dostatecznej liczbie prenumeratorów, bądź idą na kompromis z upodobaniami ogółu, bądź też likwidują się całkowicie. Znamiennym tego wyrazem jest określenie jednego z ówczesnych dziennikarzy, który podzielił wszystkie współczesne wydawnictwa perjodyczne na lekkie i ciężkie, zaliczając dowcipnie do lekkich te, „które się toczą, do ciężkich zaś te, które ustaią“.

Nie zrażajmy się zatem ani płochym tytułem *Naszych Rozrywek* ani „lekką“ ich treścią, lecz przypatrzmy im się zbliska.

Myśl przewodnią wydawców odzwierciedla motto, zaczerpnięte z Woltera, który — jeśli sądzić z ilości zamieszczonych przekładów — cieszył się największą sławą w ich gronie:

„S'occuper, c'est savoir jouir,
L'oisiveté pèse et tourmente,
L'ame est un feu, qu'il faut nourir
Et qui s'eteint, s'il ne s'augmente“.

W całem piśmie niema żadnej wskazówki odnoszącej się do miejscowości, w jakiej było wydawane, trzeba jednak sądzić na podstawie względnie wysokiego poziomu literackiego i licznych ech z czasopiśmiennictwa warszawskiego, że ukazywało się w stolicy, być może staraniem jakiejś grupy młodych studentów, mozolących się pilnie *pro arte et studio*.

W roku 1820, gdy ukazywały się *Rozrywki*, arcywzorem poezji byli jeszcze pseudoklasycy, w których rytm składał doniedawna swe wiersze na zebraniach filomackich młody Adam i, młodszy odeń jeszcze, Bohdan na pokancerowanej scyzorykiem ławie szkoły humańskiej. Pamiętając o tem, nie będziemy się śmieli zbyt głośno z madrygału niejakiego Dobrosława Kalinowskiego, który zaklina swą Zosię słowami, pełnemi namiętności i rozpaczy:

„Kochanko sroga, nieczuła,
Skróć życia wątłego przędzy,
Gdyś mię z pokoju wyzuła“.

(Przed mickiewiczowskiemi balladami wolno było jeszcze tak pisać).

A już z zupełną powagą wysłuchamy strof ody *do Catalani* Grotkowskiego, inkrustowanej bogato manieryczną frazeologją pseudoklasyków:

„O wy, co osiągacie szczyty Helikonu,
Co bóstwicie talenta wdziękami bardonu,
Coście już raz składając hołd Safony pieniom
Dali między muzami przybytek jej cieniom...“

A ktoby ich jednak za te wiersze rozgrzeszyć nie chciał, niech wspomni na motto wolterowskie i pomyśli, że był to jednak lepszy sposób zabijania czasu, niż bilard w oficynach, głośnej naówczas, kawiarni Honoratki.

Poezje własne uzupełniali redaktorzy przekładami utworów literatury obcej, gdzie zgodnie sąsiadowali ze sobą Byron i Tybullus, Herder i Propercjusz, podobnie zresztą jak w całem ówczesnem czasopiśmiennictwie literackiem, które nie zrywając więzów z przeszłością, skłaniało pilnie ucha ku nowinkom z Zachodu. kołacącym coraz silniej do wrót literatury.

Obok wierszy oryginalnych znalazły się w *Naszych Rozrywkach* również niektóre, poprzepisywane wprost ze współczesnych czasopism warszawskich: tak było z przekładami Moliera pióra Lisieckiego i Dmochowskiego, z poezjami Molskiego, X. Godebskiego, Humnickiego i Morawskiego, z fragmentami wodewilu Dmuszewskiego i innemi utworami, których autorów udałoby się może odszukać poza skromnemi trzema gwiazdkami zastępującemi podpis. Trudno robić z tego zarzut młodym wydawcom, zawsze zapewne pełnym kłopotu, czem wypełnić kilkanaście kartek najbliższego seksternu. Trudno robić zarzut i z tego względu, że nie więcej skrupułów mieli w tym względzie redaktorzy poważnych, drukowanych czasopism. z których szydziła zgryźliwie ówczesna humorystyczna *Mucha Warszawska*, „że robią z cudzych kraiów wycieczki, wędrówki“.

Niebrak jednak w *Rozrywkach* i myśli głębszej, a przedewszystkiem czujności dla spraw narodowych. Z rozprawek o Kościuszce, Ignacym Potockim i Małachowskim, z *Pieśni starego żołnierza polskiego do współczesności* pióra Bartolda, ze wspomnień o Sejmie Czteroletnim, a nawet z anegdot o Napoleonie tchnie tęsknotą do czasów wolności, kiedy „kolano tylko przed Stwórcą się zginało“. Częsty wyraz znajdował również na pożółkłych dziś kartkach *Rozrywek* libertynizm potrosze wolterowski a potrosze byroniczny, będący przedmiotem najsilniejszych prześladowań ze strony reakcyjnej cenzury Szaniawskiego. „W tych czasach dwa razy pióra temperują — zauważył Żółkowski z goryczą w swym *Momusie* — raz gdy ma się pisać, drugi raz, jak się zbyt rozpisze“. Naprzekór cenzurze stała się prasa warszawsza potężnym bastjonem liberalizmu, walczącego z rodzimą ciemnotą i obskurantyzmem zaborców. Ograniczona tylko do ilustrowania przejawów życia umysłowego, zdobywa sobie daleko większe znaczenie niż kiedykolwiek. Refleksem tych nastrojów i dzielnym, choć z powodu szczupłości grona czytelników — skromnym kombatantem walki o rozpowszechnienie ruchu literackiego są również *Nasze Rozrywki*.

Nazwiska ich współpracowników, utrwalone przez całkowite lub częściowe podpisy pod niektóremi z zamieszczonych prac (Romuald Bartold, Józef Dzwonkowski, Samuel Gostkowski, Erazm Janikowski, Dobrosław Kalinowski, K. Łaski, Ludwik Piątkiewicz, Fl(orjan) Porębski i L. Raszewski), należą do ludzi, którzy w późniejszym wieku niczem nie zasłużyli się literaturze, w latach młodości wystawili jednak chlubny, choć skromniutki pomnik epoce, naładowanej dynamitem poezji, która nie zdążyła jeszcze eksplodować.

TADEUSZ HELLER

[1] *Naszemi Rozrywkami* (t. I—str. 218 i 10nl.; t. II—str. 237 i 13nl. format 11 × 18 cm) zainteresował się około 50 lat temu Adam Nowicki jak widać z 5-szpaltowego arkusza „rewizji“ korektorskiej jego artykułu, załączonego do egzemplarza, znajdującego się w Bibljotece Publicznej. Artykuł ten, zatytułowany: *„Nasze Rozrywki* (kartka z dziejów warszawskiego dziennikarstwa)“, przeznaczony prawdopodobnie dla *Przeglądu Tygodniowego*, został wstrzymany przez cenzurę, jak o tem świadczy napis wyblakłym atramentem u góry arkusza: „Cenzura nie chce (!) tego artykułu puścić i podpisać. Teodor... (nazwisko nieczytelne)“. Wstęp do tego artykułu został po pewnych przeróbkach spożytkowany przez autora w rozprawce, zamieszczonej w nr. 4 *Dodatku miesięcznego Przeglądu Tygodniowego* z r. 1890 p. t. „Pionier dziennikarstwa warszawskiego“ (str. 154—167).

T E A T R

TEATR NARODOWY: *Stare wino*, komedja w 3 aktach S. HICKSA i A. DUKESA, w przekładzie F. Sobieniowskiego. Reżyserja Z. Ziembińskiego.

Sztuka jest obliczona na poklask starych panów, czujących w sobie jeszcze wigor erotyczny, ale wątpię, czy przekona panie. Z dużą dozą humoru i dowcipu, z jeszcze większą zręcznością, a z największą — odwagi, wzięli się autorzy do obrony czy uświetnienia faktu, że 64-letni Karol Pepinot, współwłaściciel fabryki win, ożenił się szczęśliwie z 26-letnią Włoszką. Rzecz prawie że aktualna w czasach, gdy Boy-Żeleński broni wszelkich „mniejszości seksualnych“, gdy wychodzą takie książki jak *Życie zaczyna się po czterdziestce*, gdy — równocześnie w innym teatrze dama starsza broni swego prawa do szczęścia miłosnego przeciw córce *Szesnastolatce*. Nie damy się zakrzyczeć, nie damy sobie wmówić, że już nie! — taki słabiutki okrzyk buntowniczy rozlega się w życiu wśród innych wielkich buntów. Coprawda, wspaniały staruszek Karol wcale nie troszczy się o polityczne uogólnienie swego wypadku, idzie mu tylko o siebie samego i swoje szczęście. I autorzy, mimo swej pomysłowości, nie zdołaliby obudzić sympatji dla tej męskiej flaszki starego wina, gdyby oprócz walorów fizjologicznych nie dali mu nadto pewnych właściwości moralnych, które zwykle zawsze zdobywają dzisiejszą publiczność: proroczego daru kłamstwa, które nie jest oszczerstwem lecz równa się prawie że fantazji twórczej. Dzięki temu darowi Karol wmówił w swoją Ninę, że ma lat 45, że ma dwóch małoletnich synów — i podrabia nawet ich listy—, że rodzina, która mu chce zjechać na kark, to banda porywaczy dzieci, chcąca zrabować dziecko jego i Niny i t. p. Ale też dzięki temu darowi stworzył Karol dla siebie i dla niej dwa lata niezamąconego szczęścia.

Punktem kulminacyjnym sztuki są sceny, kiedy wzniesiony przez Karola gmaszek fikcji zaczyna się sypać, kiedy już nie może uciec przed prześladującą go prawdą, to znaczy rodziną, kiedy oczom zdumionej Niny ukazują się: prababcia rodu Pepinotów, twarda i bujna jak Karol, jego dwaj synowie — łyse i obabione bęcwały, jakieś żony, córki i wnuczka czy prawnuczka.

Wyjątkowej tężyźnie Karola odpowiada w sztuce wyjątkowa dobroć, głupota czy kobiecość Niny, bez których to właściwości cała rzecz stałaby się niesmaczną, znalazłaby się w sąsiedztwie *Kochanków* Grubińskiego, bez ich problematyki. Zresztą nie jest wykluczone, że w jakimś czwartym akcie aureolę nad głową Karola zastąpią wspaniałe rogi, — ta para bowiem żyje tylko chwilą, tylko dzisiejszem użyciem.

Karola grał p. Junosza Stępowski z humorem i brawurą, jakkolwiek urok męski Junoszy jest nieco innego spokojniejszego gatunku, niżby ta rola wymagała. Energiczną prababcią była p. Wysocka, która już w *Szesnastolatce* świetnie oddała podobną rolę. P. Modzelewska jako Nina trafiła dobrze w ton zasugestjonowanej przez stuprocentowego choć starego samca kobietki. P. Małkowski — tradycyjny służący z narowami Leporella, p. Żeliska świetna w buncie przeciw babce. Różnych scen buntów i zwycięstw zawiera ta sztuka poddostatkiem; są to owe nagłe przepostaciowania uczuć, które w teatrze działają na stary sposób prawie że demagogicznie i prowokują publiczność do oklasków, wyrażających nietyle podziw dla gry aktora, ile solidarność z odtwarzaną przezeń figurą.

KAROL IRZYKOWSKI



Bożnica drewniana w Wołpie

ZBIORY M. GOLDSTEINA

MAKSYMILJAN GOLDSTEIN—DR. KAROL DRESDNER: *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiljana Goldsteina.* Z przedmową prof. dr. Majera Bałabana. Lwów 1935. Nakładem M. Goldsteina. Skład główny S. A. Książnica-Atlas.

Praca Goldsteina i Dresdnera, będąca (str. XII + 208, 158 ryc. w t. i 3 tabl.) obszernem omówieniem zbiorów Goldsteina, z równoczesną próbą zarysowania syntetycznego obrazu sztuki i kultury materjalnej Żydów polskich na podstawie tych zbiorów, jest wysiłkiem pozytywnym i zasługującym na uznanie. Miejmy nadzieję, iż ta praca, będąca na naszym terenie i w tym zakresie jedną z pierwszych prób tego rodzaju, zainicjuje z powodzeniem publikacje, poświęcone dawnej sztuce Żydów polskich. Jest to dotychczas zagadnienie naukowo niedostatecznie naświetlone i nierozwiązane. Lwowskie zbiory M. Goldsteina to rezultat szlachetnej pasji kolekcjonerskiej ich twórcy. Owe zbiory to właściwie omnibus *rerum iudaicarum*. Zawierają one objekty o charakterze kultowym (świeczniki, tarcze na rodały, pieczywo obrzędowe i t. d.), rękopisy, druki, ekslibrysy, wycinanki, wizerunki bóżnic, portrety, karykatury i t. d., jednem słowem zbiór przedmiotów, będących wytworem Żydów, lub przedmiotów, dla Żydów przeznaczonych lub w jakiś inny sposób związanych z żydowstwem.

Ów zbiór, rzecz jasna, nie ma charakteru wyłącznie ludowego, jakby należało przypuszczać, opierając się na tytule książki, gdyż obejmuje w równej mierze twory różnych warstw społecznych.

Zainteresowanie dla sztuki żydowskiej datuje się stosunkowo od niedawna, gdyż od jakichś 50-ciu lat. Pierwszym zbieraczem tych zabytków na terenie polskim był Mathias Bersohn, założyciel muzeum swego imienia; w jego to ślady poszedł Goldstein, stwarzając zbiory o charakterze zresztą nieco odmiennym. W chwili obecnej w każdym z większych muzeów polskich znajduje się pewna ilość, niewielka zresztą, zabytków żydowskich, godzi się jednak podkreślić, iż najciekawsze i najbardziej cenne zabytki tego rodzaju pozostały „w terenie“, gdzie przeważnie pozbawione są właściwej opieki i skazane na zagięcie, jeśli szczęśliwym trafem nie dostaną się do któregokolwiek z muzeów.

Dawna sztuka żydowska w Polsce to w pierwszym rzędzie architektura bóżniczna (murowana i drewniana), bóżniczne malarstwo ścienne, rzeźba (bóżniczne ołtarze drewniane i nagrobki), złotnictwo i hafciarstwo również o charakterze kultowym. Z tego też powodu nie podzielamy stanowiska jednego z autorów, sprowadzającego sztukę żydowską w Polsce wyłącznie do przemysłu artystycznego. „Sztuka żydowska—powiada autor—to nie jest wielka sztuka monumentalna; to sztuka drobna, raczej przemysł artystyczny i zdobniczy“ (str. 165). Owe zabytki, znajdujące się na terenie Polski, pochodzą z czterech wieków (XVI—XIX). Znaczna część przedmiotów, zgromadzonych przez Goldsteina, to objekty z ostatnich kilkudziesięciu lat. Zabytków starszych jest bardzo mało. Z tego powodu niesposób zgodzić się ze stanowiskiem autorów, zamierzających na podstawie tych zbiorów,—nie uwzględniając przytem architektury bóżnicznej, malarstwa bóżnicznego i rzeźby ołtarzowej i nagrobkowej,—scharakteryzować sztukę Żydów polskich. W świetle materjałów, na podstawie których ta książka została napisana, sztuka żydowska wypadła znacznie mniej interesująco, niżby się to stało przy szerszem uwzględnieniu zachowanych zabytków. Moment artystyczny, w świetle zbiorów Goldsteina, naogół słabo dochodzi do głosu i z tego powodu są owe zbiory dla historyka sztuki mniej ciekawe, natomiast zainteresują one, co podkreślam z naciskiem, w większym stopniu etnografów. Na tem zresztą polega indywidualne oblicze tych zbiorów i tem różnią się one w dużej mierze od innych zbiorów tego rodzaju, np. od zbiorów Bersohna. Z tego powodu częściowo słuszne było stanowisko autorów, którzy przy opracowaniu tych zbiorów uwzględnili w pierwszym rzędzie stronę etnograficzną, omijając stronę artystyczną, formalną. Jednakże pewna część zbiorów zasługuje na naświetlenie historyczno-artystyczne.

Książka napisana jest żywo i ze swadą. Czyta się ją lekko i przyjemnie. Jest to niemałą jej zaletą, gdy się weźmie pod uwagę jej przeznaczenie popularyzacyjne. Szata zewnętrzna bardzo staranna.

SZYMON ZAJCZYK



Kopuła bożnicy w Wołpie

KSIĄŻKA HEBRAJSKA O TOWIAŃSKIM

A. Z. ESZKOLI: *Tnuat Towiański bejn hajhudim* (epizodo meszichit). Jerusalem (1934), Hocoat „Bnej-Becalet“.

Młody uczony hebrajski w Palestynie, A. Z. Eszkoli (właściwe nazwisko Weintraub, rodem z Polski), wydał niedawno w Jerozolimie rozprawę o Towiańskim. Tytuł tej rozprawy brzmi w oryginale: *Tnuat Towiański bejn hajhudim*, w dosłownem tłumaczeniu: „Ruch Towiańskiego między Żydami“. Podtytuł zaś brzmi: *epizodo meszichit*, t. j. „epizod mesjanistyczny“.

Dla informacji jeszcze słów kilka. Dr. A. Z. Eszkoli studjował w Paryżu. Podczas swych studjów napotkał przypadkowo dokumenty, dotyczące ruchu Towiańskiego. Sprawa ta zajęła go i zaczął się nią bliżej interesować. Specjalnie doszukiwał się udziału Żydów w tym ruchu, który tak często i dobitnie do Żydów się zwracał. Rezultatem tego zainteresowania jest właśnie wymieniona rozprawa, chybą pierwsza i jak dotychczas jedyna na ten temat publikacja, drukowana w kraju, o którym nieraz myślał i mówił Andrzej Towiański. Rozprawa d-ra A. Z. Eszkolego przyjęta została z dużem zainteresowaniem i z jej okazji prasa palestyńska opublikowała cały szereg notatek, wzmianek i artykułów o Towiańskim i jego ruchu.

Praca A. Z. Eszkolego nie jest pierwszą pracą o Towiańskim w języku hebrajskim. W swoim czasie wykazała prasa hebrajska wielkie zainteresowanie dla Towiańskiego i jego ruchu. Zajęła się zwłaszcza tym ruchem ze względu na dość liczny w nim udział Żydów. Lecz wszystkie te artykuły i wzmianki są rozproszone po starych dziennikach i czasopismach hebrajskich, i aczkolwiek są przeważnie jednostronne i mają prawie wyłącznie na celu potępienie Żydów, zbliżających się do Towiańskiego, stanowią jednak ciekawy materjał historyczny, charakteryzujący ustosunkowanie się żydowskiej opinji publicznej do Towiańskiego i jego ruchu, a zwłaszcza do Żydów, biorących w nim udział. Szkoda, że p. A. Z. Eszkoli w swej rozprawie pominął ten cenny i dotychczas nieopracowany naukowo materjał

Jak świadczy tutuł rozprawy, uczonemu palestyńskiemu nie tyle chodziło o sam ruch Towiańskiego, jego dzieje i istotę, ile o Żydów, czynnych w tym ruchu. Dla czytelnika hebrajskiego, nie obeznanego z towianizmem, kreśli autor w krótkich i ogólnych rysach dzieje tego ruchu, określając go jako „epizod mesjanistyczny“. Powiedzmy odrazu: obraz tego ruchu wychodzi z pod pióra autora bardzo blado i nieciekawie. Czytelnik, który nie ma pojęcia o Towiańskim, z tego krótkiego szkicu nic się o nim zasadniczego nie dowie. Dla czytelnika zaś orjentującego się w towianizmie ten szkic jest zupełnie zbyteczny.

Autor zbyt pośpiesznie przystępuje do sedna rzeczy, t. j. do omówienia udziału Żydów w ruchu Towiańskiego. Zaczyna od pierwszego Żyda, z którym „Mistrz“ się zetknął, od Gerszona Rama (lub może, jak inni uczeni żydowscy przypuszczają, Roma; w takim razie pochodził ten pierwszy żydowski zwolennik Towiańskiego ze znanej, historycznej prawie, rodziny drukarzy hebrajskich w Wilnie). Ram jest olśniony Towiańskim. Nie waha się długo. Porzuca żydostwo i przyjmuje chrzest—publicznie, w kościele (1842). Z okazji chrztu Rama wydał Towiański do swych wiernych list pasterski, w którym nawoływał ich do wzmożonej działalności. Ram tak się przejął nauką „Mistrza“, że postanowił ją szerzyć pomiędzy byłymi współwyznawcami swymi. Niezwłocznie zabrał się do realizacji swego postanowienia. Odwiedza liczne gminy żydowskie we Francji, gdzie stara się szerzyć naukę „Mistrza“, ale—jak świadczą rezultaty tej kampanji—nie ma wielkiego powodzenia. Uparty i przejęty nową wiarą, Ram jednak, nie bacząc na przykrości, których doznał ze strony byłych współwyznawców, kontynuuje z zapałem swą misję.

Działalności Rama poświęca autor omawianej rozprawy najwięcej miejsca,—ze szkodą dla pozostałych postaci żydowskiego pochodzenia, czynnych u boku Towiańskiego. Tak naprzykład bardzo słabo i niewyraźnie wypadła w przedstawieniu p. Eszkolego sylwetka Xawery Deybel (uważanej przez autora za Żydówkę), również z Wilna pochodzącej; rozmaite krążą co do niej wieści, lecz jej czynny udział w ruchu Towiańskiego nie został przez nikogo zakwestjonowany. Wogóle, z tego, co autor rozprawy pisze o Xawerze Deybel, widać, że nie zapoznał się z nowemi a tak bardzo cennemi materjałami, które zostały opublikowane w ostatnich latach o tej nieco zagadkowej, lecz niezmiernie interesującej kobiecie. Nie zapoznał się autor nawet z rewelacjami Boya, które w swoim czasie tyle hałasu narobiły. A przecież niesposób pominąć takie dokumenty pierwszorzędnej wartości i wagi, omawiając udział Żydów w ruchu Towiańskiego!

Niemniej jednak niewtajemniczonym w ciekawy „epizod mesjanistyczny“ towianizmu—a takich przecież jest wielu śród czytelników hebrajskich, zwłaszcza młodszego pokolenia—rozprawa Eszkolego przynosi wiele interesujących i znamiennych szczegółów. Byłoby rzeczą pożądaną, aby w następnem wydaniu—jeśli się go rozprawa doczeka—autor uzupełnił swą pracę nowemi materjałami i dokumentami, dotyczącemi towianizmu wogóle, a zwłaszcza dotyczącemi towiańczyków-Żydów.

JEHUDA WARSZAWIAK

PRZEKŁADY

HOMER: *Odysseja*. Przełożył polskim heksametrem Stanisław Mleczko. Warszawa 1935. Nakł. Wyd. Ultima Thule.

Każdy przekład nadaje odrębną postać oryginałowi, zależnie od uzdolnień, wiedzy i pracy tłumacza. Gdy tłumacz sam jest poetą, reagującym twórczo na dzieło literackie, następuje bezwiedne współzawodnictwo z autorem. Ujęcia słowne pierwowzoru doznają przemiany, stając się bodźcem do samodzielnych przetworzeń i uzupełnień. Może wyniknąć stąd potęgowanie nastrojów, nasycanie obrazów, wzmaganie efektów słuchowych, przyśpieszanie tempa opowieści, jak w przekładzie *Odyssei* Wittlina. Gdy tłumacz mocno tkwi w tradycji swego społeczeństwa, mniej wtajemniczony w obcą kulturę i poezję, następuje silna przewaga swojskości nad tem, co w oryginale odrębne, swoiste, dalekie. Taki przekład jest dostępny i łatwy w czytaniu. Popularność *Odyssei* Siemieńskiego stąd właśnie wypływa. Przez swój styl i wiersz brzmi ona dla ucha polskiego niemal jak jeden z utworów rodzimych. Siemieński nie ujawnia w swem dziele aktywności twórczej, jest raczej bierny—w tem jednakże znaczeniu, że ulega nietyle działaniu modelu, ile sugestji poetów ojczystych. Jego spolszczenie epopei greckiej jest przykładem adaptacji oryginału na drodze zbliżeń i upodobnień.

Inaczej sprawa się ma, gdy do zawodu staje człowiek dobrze władający instrumentem słownym obu języków, który za główne zadanie bierze wejście w krąg znaczeń, odczuć, wyobrażeń obcego dzieła, który szuka dla nich odpowiedników w mowie ojczystej.

Tak rozumiał zadanie swe Stanisław Mleczko, i spełniwszy je, przed laty kilkunastu oddał do druku swój przekład *Odyssei*. Rękopis zaginął, skład rozrzucono, ale dzieło, odbudowane mozolnie na nowo, ujrzało wreszcie światło dnia.

Tłumacz rozumie, odczuwa i słyszy Homera. Zbliżał się do niego latami, badał cierpliwie sens wyrazów, wagę zwrotów, czuły na rytm i tempo epopei.

Fundamentem przekładu stał się rzetelny trud filologa, tak wysoko doniedawna ceniony przez pisarzy, którzy jak Nietzsche czy Żeromski wiedzieli, że bez jego pomocy artysta zejść może na manowce, że intuicja językowa nie zastąpi wiedzy.

Rzecz jest szczególnie ważna, gdy chodzi o przekład. Tłumacz musi oswoić się z obcym światem, musi się tam jak gdyby przesiedlić. Przychodzi po długich wysiłkach chwila, w której egzotyka oryginału staje się dlań swojskością.

Wszyscy trzej wspomniani wyżej tłumacze wiedzieli, że Grek odczuwał język Homera jako sztuczny. Pragnęli wywołać wrażenie podobne. Była to praca świadoma. Wittlin sięgnął w głąb średniowiecza po najstarsze formy wyrazów, łącząc je swobodnie z słownictwem wieków późniejszych i z najmłodszą generacją słów przez siebie utworzonych. Wrażenie sztuczności zostało osiągnięte, ale spójnia językowa nie zawsze dała się utrzymać. Siemieński prócz staropolszczyzny i gwary zasilał się słownictwem innych języków słowiańskich. Mleczko wprowadza również wyrazy dawne, gwarowych form i zwrotów używa oględnie, unikając stylizacji ludowej. Neologizmy pojawiają się tu w kształtach naogół udanych. Wśród nich dużą rolę grają epitety złożone. Język polski z trudnością się do nich nagina. Tłumacz, zadomowiony w Homerze, włada niemi swobodnie. Nietylko bowiem przekłada dosłownie, ale przejmuje wprost technikę oryginału i zdarza się, że pisze, jakby mógł napisać poeta grecki. Za dowód takiego wżycia się w dzieło może posłużyć określenie Hadesu, kiedy epitet złożony wprowadza Mleczko w stylu całości, ale nie w związku z danym ustępem tekstu. Czytamy tu o „groźnomrocznem Hadesa królestwie, otchłani podziemnej (P. XXIV w. 200).

Tłumacz szuka odpowiedników polskich nawet dla tych wyrazów, które jako terminy, nazwy narodów czy urzędów zachowywały swą postać antyczną w innych przekładach. Gdy inni (Siemieński, Wittlin) mówią o *keryksach* i *heroldach*, Mleczko powiada: *zwiastun, głosiciele*. Trafnie objaśnia epitet Homera, dotyczący Ateny, wbrew wszystkich tłumaczom polskim, jako *płomiennooka*.

Czytelnik musi pokonać pewien trud przystosowania się do toku słownego Mleczki, który w słownictwie, w szyku wyrazów i w składzie odbija egzotykę oryginału. Zdobywszy się na ten wysiłek, rzadko doznaje uczucia sprzeciwu. Wówczas jednakże, gdy wielcy ludzie o sprawach ważnych na ziemi czy w zaświecie *gaworzą*, trudno oprzeć się wrażeniu degradacji ich rozmów. Filolog ma słuszność: *gaworzyć* znaczyło kiedyś tyle co *prawić, mówić*, jak uczy Brückner (stąd Gaworek), ale dzisiejsze poczucie językowe buntuje się przeciw takiemu rozumieniu wyrazu. Tyle narosło skojarzeń, bagatelizujących gaworzenie, że trudno słowu temu przywrócić jego pierwotną ważkość.

Pretensje do tłumacza są przecież drobiazgiem wobec wielu szczęśliwych rozwiązań i spełnień, które daje całość. Przekład Mleczki, pisany dobrą i bogatą polszczyzną, wierny, przylegający niejako do oryginału, oddający jego swoisty rytm i styl, unika szczęśliwie dziwactw i martwoty. Jest czytelny, dostępny dla wszystkich, których stać na skupioną uwagę. Młodym adeptom filologji klasycznej stanie się nieocenionym przewodnikiem przy czytaniu tekstu greckiego. Wiele z niego skorzysta w przyszłości nowy tłumacz *Odyssei*.

Zamykając książkę, doznaje się wrażenia, że przesunął się przed oczami naszemi cień Homera.

ZOFJA SZMYDTOWA

*

T. MACCIUS PLAUTUS: *Komedje*. Przełożył, wstępem, streszczeniami opatrzył Gustaw Przychocki. T. I. Kraków 1931; t. II. Kraków 1934. Nakładem Pol. Akademji Umiejętności.

Literatura przekładów wzbogaciła się znów o prawdziwie wartościowe dzieło: mówię o komedjach Plauta w przekładzie znakomitego latynisty, prof. Gustawa Przychockiego. Dotychczas ukazały się dwa tomy, z których każdy zawiera pięć komedyj. Wydawnictwo to jest niezmiernie cenne z dwóch względów: po pierwsze, ponieważ daje szerszemu ogółowi możność poznania komedyj Plauta (niektóre z nich ukazują się po raz pierwszy w języku polskim), po drugie—ze względu na literackie walory przekładu. Komedje Plauta dają nam obraz żywiołowego, bujnego temperamentu południowców, przykład ich dowcipu, dają szereg rysów i cech, które pozwalają nam poznać człowieka starożytnego, nie tego posągowego, lecz szarego—codziennego; ponadto należy podkreślić rolę, jaką komedje Plauta odegrały w rozwoju komedji europejskiej. Znajdujemy bowiem u Plauta pierwowzory typów i charakterów, znanych nam z komedji europejskiej, widzimy, że komedja rzymska wywoływała śmiech temi samemi środkami, co dzisiejsza, możemy obserwować, jak komedja europejska czerpała ze źródeł antycznych motywy i charaktery, które do dnia dzisiejszego nie utraciły nic ze swej żywotności. Jest to zjawisko zrozumiałe wobec tego, iż komedja jest nietylko zwierciadłem życia, ale i charakterów ludzkich, a człowiek jest wartością niezmienną w istocie swojej, przy zmieniających się warunkach, formach myślenia i działania. Znajdujemy więc u Plauta i prototyp męża-pantoflarza, i żony-ksantypy, i przedstawicieli złotej młodzieży, i żołnierza-samochwała, i służącego-spryciarza, i skąpca (prototyp skąpca moljerowskiego), który podejrzewa wszystkich—nie wyłączając najbliższych domowników, że czyhają na jego mienie; oto co mówi o starej służącej:

„To pewne, żem nie widział nigdy gorszej baby
Od tej starej—i przed nią strach mam strasznie wielki,
By mnie w sposób podstępny jakoś nie podeszła
I by nie wywąchała, gdzie złoto jest skryte,
Ta szelma, co ma oczy nawet w tyle głowy.

Ale skąpiec Eukljo ma w swojem mniemaniu i innych wrogów:

„...o włos mnie nie zgubił kogut mojej baby:
Tam gdzie skarb ten zakopałem, on nuż pazurami
Drapać, grzebać dookoła: Co tu dużo gadać?
Gniew mnie bierze, za kij łapię: Zatłukłem koguta.
To był złodziej najwyraźniej!“

Plautowi nie jest obcy zarówno komizm charakterów, jak i komizm sytuacyjny i komizm słów: posłuchajmy, jak się rozprawia pijany niewolnik ze swojemi nogami:

„Cóż wy znów, wy moje nogi? Więc to tak się robi?
Czy się wreszcie ustalicie, czy też nie? Czy chcecie,
Bym się zwalił i ktoś obcy mnie tutaj podnosił?
No, dalibóg, gdy tu runę—wasza będzie wina.
Dalej w drogę.—Ach, ja widzę, dziś się muszę poddać.
Wielka wina jest w tem winie, bo cię naprzód chwyta
Za twe nogi, jak zapaśnik podstępny i chytry.
Mówię wam,—że dzisiaj jestem porządnie urżnięty.

Ażeby ludzie Plauta stali się nam istotnie bliscy i interesujący, należy go czytać w oryginale, albo—w bardzo dobrym przekładzie, w takim, jaki właśnie mógł nam dać Przychocki, uczony i poeta: by podjąć się takiego zadania, nie wystarcza znać język, epokę, ducha narodu, ale trzeba posiadać talent wirtuoza. Nikt po przeczytaniu *Komedyj* Plauta w nowym przekładzie nie powie, że „myszką trącą“. Nie zatraciły bowiem nic ze swej żywiołowości, tempa, a trzeba pamiętać, że „Plautus mówi językiem jeszcze zupełnie żywym, zdolnym do najrozmaitszych figur, ugięć, zmian, gorącym, kipiącym niemal od najswobodniejszej werwy i najśmielszej siły twórczej“ (Przychocki: *Plaut*, str. 420). Uwadze Przychockiego nie ujdzie żaden szczegół z subtelności językowych Plauta, wyławia je wszystkie starannie; i nie jest to jedynie *akribia philologica*, ale zrozumienie języka i intencyj Plauta. I nietylko wyławia te subtelności, ale—co jest niekiedy rzeczą bardzo trudną—stara się je zachować w przekładzie tak, że czytelnik może się zorjentować, jak oryginalny w swym języku był Plaut, jak śmiało językiem operował, stosując jużto alliterację, jużto grę słów czy też różne „sztuczki językowe“.

Przychocki stara się je oddawać możliwie dokładnie; np.:

„lecz coś przecież może
Gdzieś, skądś, kędyś, czy którędyś jakaś jest nadzieja,
Że nam jednak lepiej będzie“.

lub:

„Co cię to za *nieszczęście tak nieszczęśnie niszczy?*
— *Nieszczęśliwiem* nieszczęsny.“

Podobnie zachowuje Przychocki tworzenie nowych wyrazów czy form: *łamignat, najwyrzuceńszy, najzabitszy, prze-żałuje*, wyspy *Kijobijne—Łańcuchodzwoniące*,—to wszystko jest dokładnem naśladowaniem Plauta. Również gra słów:

„Umie w biedzie się *pokręcić?*“
—„Bąk nie jest tak *wartki*.“
„Jest *rozsądny?*“
—„Jest *podsądny*—często o gałgaństwa.“
„Jest *poradny?*“
—„*Rada* ludu nie jest tak *poradna*.“

W podobny sposób każdą grę słów Plauta stara się Przychocki uwypuklić, operuje językiem śmiało, jak śmiało poczynał ze swoim językiem Plaut, wiedząc, że będzie to jeden z niezawodnych środków wywołania humoru.

Należy więc i warto zapoznać się z komedjami Plauta, zarówno ze względu na ich treść, jak i ze względu na przekład.

Jeśli chodzi o płaskość niektórych konceptów, drastyczność powiedzeń lub dwuznaczników, to z tego nikt nie zrobi zarzutu Plautowi—dziś, kiedy powściągliwością i wytwornością prze[illegible] on zapewne niejedną scenkę teatrzyk[illegible]wych.

LID. WI[illegible]

*

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA: *Przygody Don Kichota*. W przekładzie i opracowaniu D-ra Edwarda Boyé. Z 15 rysunkami według G. Dorégo. Lwów — Warszawa. Książnica Atlas.

O pełnym przekładzie pierwszej części *Don Kichota*, dokonanym przez Boyégo, pisałem kilkakrotnie, podkreślając jego walory stylistyczne i filologiczne niedociągnięcia. Te ostatnie, niestety, wiernie dochowały się w obecnem opracowaniu dla młodzieży. W dalszym ciągu więc „włócznia przy siodle“ miast „w kopijniku, w sieni“ przeistacza spokojnego ziemianina w rycerskiego zabijakę; w dalszym ciągu taż sama kopja zostaje mylnie złamana na głowie mulnika, choć Don Kichot ma ją w kilka godzin później w nienaruszonym stanie, a traci dopiero w jednej z następnych awantur i t. d. Z drugiej części możnaby przytoczyć zwrot: „czy się poruszy na swem bogatem wezgłowiu“ zamiast „czy opadnie na wezgłowie“. Filologiczna ocena przekładu tej części jest jednak utrudniona ze względu na znaczne skróty, które obejmują nietylko większe czy mniejsze ustępy, ale wycinają szereg słów ze środka zdań. I tak, nie wiemy naprzykład, czy ściągnięcie aż trzech synonimów w jeden „bór dębowy“ (początek kap. X) jest uproszczeniem tylko *ad usum* młodzieży, czy pojawi się w pełnem wydaniu. Nawiasem mówiąc, nie bardzo się też mogę pogodzić z „dębowym borem“; jeśli to nie zagajnik *(floresta)*, to ostatecznie niech będzie dąbrowa *(encinar, selva)*.

Wszystkie jednak usterki przekładu bledną wobec redakcyjno-wydawniczych. Jeżeli Boyé może być dumny, że dostarczył Polsce pierwszego przekładu, nie będącego stekiem dziwolągów, to powinien swoją ambicję posunąć do opracowania istotnie nowej edycji dla młodzieży. Niestety, wydanie Książnicy poszło konwencjonalnym torem wszystkich poprzednich przeróbek, które przypominam sobie z przed kilkudziesięciu lat. Absolutnie nie można dostrzec jakiejś idei, którąby wyborem rozdziałów kierowała. Uderza przewaga części pierwszej nad drugą. Dlaczego?

Azorin słusznie zauważa, że w miarę rozwijającej się powieści autor coraz większą sympatję czuje do swego bohatera i coraz sympatyczniejszym czyni go dla czytelników. Kiedy chodziło tylko o zabawienie dzieci czynami pomyleńca, przewaga części pierwszej mogła mieć swoje uzasadnienie. Dziś jednak wartości wychowawczych należałoby szukać raczej w drugiej części.

Nie rozumiem, dlaczego znalazło się tchnące pasterskim romansem wesele Kamacza, a zbrakło wizyty u Don Diega de Miranda, wprowadzającej nas do wnętrza kastylskiego domu i posiadającej tak piękne myśli o poezji (v. znów Azorin — studjum p. t. *Caballero w zielonym płaszczu*). Zniknęła też piękna scena ze lwami. Z największą boleścią jednak stwierdziłem zupełny brak przygód Sanczy na gubernatorstwie. To są przecież rozdziały, mające pierwszorzędne znaczenie wychowawcze. (A może to demonstracja przeciwko „Frontem do wsi“?). Jako plus redakcyjny zaznaczyć tylko wypadnie niepraktykowane w poprzednich wydaniach streszczanie opuszczonych rozdziałów.

Całość robi wrażenie wydania pośpiesznego i nieprzemyślanego. Reprodukcje Dorégo technicznie nieszczególne, w tych wymiarach wogóle nie bardzo się nadają, a wybór ich zupełnie nie stosuje się do wyboru treści.

Szkoda doprawdy, że nie skorzystano z tej okazji, jaką dawał nowy przekład Boyégo, i nie postarano się, aby oparte na nim wydanie sięgało przynajmniej poziomu tekstu.

S. ESSMANOWSKI

*

FR. WERFEL: *Rodzeństwo z Neapolu*. Powieść. Przełożył Leopold Staff. Wyd. Polskiego Tow. Przyjaciół Książki.

Rodzina jest tematem, o którym wypowiedziano najwięcej banalnych głupstw zarówno budujących, zachowawczych, jak i radykalnych. Ale groźne powikłania, wynikające z tej najbardziej pierwotnej formy współżycia, pospolity dramat dwóch pokoleń — nie za często znajduje odbicie w literaturze. Większość pisarzy wypowiada się w tym zakresie drobnomieszczańskiemi obrazami szczęśliwości familijnej. Rodzina stanowi dla nich przytułek, ucieczkę przed burzami życia. Inni skupiają swą uwagę na t. zw. pożyciu małżeńskiem z lepszym lub gorszym skutkiem. Franciszek Werfel w historji neapolitańskiego wdowca i jego sześciorga dzieci dał zupełnie osobliwe, wyjątkowe studjum rodziny, widzianej od momentu, w którym zazwyczaj przestaje ona interesować: od chwili starości jednych, a nieuchronnej dojrzałości drugich.

Domenico Pascarella, właściciel skromnego kantoru wymiany, jest podupadłym szlachcicem, odczuwającym wstręt i nienawiść do świata. Uczucia owe związane są ściśle z życiowem bankructwem znakomitego ongiś rodu. I jeśli autor w poszukiwaniu modelu ojca zatrzymał wzrok na osobie Pascarelli, nie stało się to bynajmniej przez przypadek. Pascarella, niechętny ludziom i głęboko w duszy urażony przeciwieństwem losu. wszystkie swe namiętności oddaje dzieciom. Poza niemi nie posiada już nic i one winny podźwignąć ciężki obowiązek wynagrodzenia ojcu jego rozczarowań. Miłość Domenica Pascarelli równie gorąca, co wyrosła z najgłębszych złoży egoizmu, niesie w sobie zarody tragicznych konfliktów. Takiego charakteru starca potrzebował pisarz, aby z większą plastyką i siłą wydobyć w książce obraz rozpadania się i ruiny, choćby najdroższych człowiekowi form bytu. Niezależnie przecież od tej kapitalnej roli powieściowej profil duchowy Pascarelli, skreślony z drapieżnem wyczuciem typu i pełną finezji dokładnością, wart byłby osobnej rozprawy.

Tych trzech synów i te trzy córki, z których najmłodsza ma lat trzynaście a najstarsza już dwadzieścia siedem, ojciec pragnie zachować wyłącznie dla siebie, obronić przed światem i życiem, ale tylko w imię rozsadzającej mu serce zazdrości. Łączy się ona z przeświadczeniem, że dziecko stanowi bezsporną własność rodziców, którzy je zrodzili dla własnego szczęścia. Specyficzność ojcowskiej namiętności, w której miłość i nienawiść wzajemnie się równoważą, ukazał Werfel z przejmującą prawdą. I chociaż usposobienie indywidualne i wyjątkowe warunki egzystencji Domenica Pascarelli pozwoliły autorowi uzyskać ponadprzeciętne napięcie i wyrazistość stosunków, książka przecie wiernie odpowiada rzeczywistości.

Domenico Pascarella, izolując rodzinę przed ludźmi, nie utrzymując z nikim stosunków, zamykając całe swe dobro w ścianach „domu““, zapomniał o najstraszliwszym wrogu — czasie. W dzieciach, które miały być satelitami ojca i sprostać wielkiemu jego uczuciu, dokonywa się nieubłaganie z dnia na dzień rozrost osobowości. Wprawdzie despotyzm starego zniweczy jeszcze najstarszą Anuncjatę, stłumi jej pożądania, wyda na pastwę nieprzywiedzionych do pełnej świadomości rozgoryczeń. Ale już wobec pełnej piękna samotności Laura, wobec filozoficznych zainteresowań Placida, wobec sportowego temperamentu najmłodszego syna czy stuprocentowo kobiecej Gracji — Domenico czuje coraz bardziej rozżaloną bezsilność.

Przeciwstawiając się z niepohamowaną siłą rozpaczy dojrzewaniu swych dzieci, ojciec walczy o sens własnego istnienia. Czyni to raczej instynktownie, raczej w ciemnem doznaniu straty, niżeli świadomie. Nigdy bowiem Domenico nie przeczuwał tego, co przeczuwały nieraz jego dzieci: że „tak zawsze być nie może“.

Ileż dramatycznego efektu osiągnął autor w scenie, kiedy rodzeństwo, drżąc przed tyranem, postanawia wyprawić Grację na bal, przywrócić ją w tym akcie wyklętemu światu. Jest w owym spisku natchniona świadomość przeznaczeń, jakiś głos ponadludzki, powołujący ku wypełnieniu się losów. Od tego momentu dom Pascarelli poczyna się chwiać w posadach i musi runąć nawet bez ciosu z zewnątrz, którym było okradzenie starego przez zaufanego wspólnika.

Katastrofa materjalna Pascarellów pozwala pisarzowi nakierować fabułę w sposób, jaknajlepiej obnażający niepowstrzymany proces przemian. Śmierć najukochańszego syna Laura w dalekiej Brazylji natchnie Domenica pragnieniem odrestaurowania rodziny, zgromadzenia wszystkich z powrotem dookoła okrągłego stołu w *sala da pranzo*. Starzec wybaczy Gracji jej grzeszną miłość, pogodzi się z zięciem, który go zresztą wybawił z więzienia i nędzy. Miarę kompromisu wyrazi prezentami dla synów, wracających z za oceanu, prezentami, obliczonemi na ich upodobania dotąd przez ojca nieuznawane. Ale czasu nie można zwyciężyć gniewem i surowością, nie można również przebłagać ustępstwami. Lauro nie żyje, wzajemna łączność rodzeństwa się rozprzęgła, Gracja dojrzała do miłości mężczyzny, Ruggiero tęskni za Brazylją. I kiedy Domenico, jak to zawsze czynił za lat dzieciństwa swoich najdroższych, śpiewa im w salonie wieczyście tę samą pieśń, pęka z przeraźliwym dźwiękiem struna w kontrabasie Laura. Ów dysonans, jakby głos z za grobu, stawia w pełnej grozie przed oczy zebranych nieodwołalną bezpowrotność ich wspólnego losu.

Książka Werfla, napisana z głęboką znajomością życia i charakterów, należy do tych nieczęstych zjawisk literackich, które pomnażają zakres naszego poznania. Jest bezwątpienia odkryciem i wypowiada się w przedmiocie znanym tylko pozornie i jakże rzadko podejmowanym przez myśl badawczą. *Rodzeństwo z Neapolu* to epopea rodziny, to potężny kompleks namiętności i przeciwieństw, wzrastania i przekwitu. Mimo że rozmaicie można oceniać wnioski, nastręczone przez tę lekturę, jedno zdaje się nie ulegać wątpliwości: oto autor wykazał ważność związków krwi, osobliwą odrębność form współistnienia, intymną skłonność wzajemną, jakiej nie znaleźć poza rodzeństwem. Niepowszednia skala spraw, objętych powieścią, jest tylko świadectwem wysokiej sztuki pisarza.

Przekład Leopolda Staffa, jak zawsze znakomity, łączy prostotę naturalności z polotem i precyzją.

BERTA RUCK. *Ci co się bogacą*. Powieść. Przekład Janiny Krasuckiej. Warszawa. P. S. W. Płomień.

Książka p. Ruck została osnuta na pomyśle zamiany ról. W domu arystokratki świetnego niegdyś rodu, ale całkowicie zubożałej, żyją dwie dziewczyny rówieśniczki: siostrzenica gospodyni i pokojówka. Obie są sierotami i obie nudzą się w ubóstwie, marząc o szerokim świecie. Los uśmiecha się służącej, której nieznany stryj rzeźnik zapisuje w Ameryce miljonowy spadek. O dalszej służbie w tych warunkach nie może być oczywiście mowy i szczęśliwa miljonerka sposobi się do nowego życia. Jako pokojówkę bierze ze sobą zaprzyjaźnioną pannę, pozwalającą jej przez to wyzwolić się z pod opieki dokuczliwej krewnej i zarobić na utrzymanie. Odtąd rozpoczyna się pasmo wydarzeń, spowodowanych tem *qui pro quo*, przedstawionych mniej lub więcej dowcipnie i zajmująco. Ślub obu bohaterek kładzie wreszcie kres nieco przeciągniętej fabule. Tytuł *Ci co się bogacą* zdawał się obiecywać czytelnikowi jakieś obyczajowe śledztwo, jakieś dochodzenie pospolitego w literaturze typu dorobkiewicza. Tak przecie nie jest. Powieść p. Ruck sprowadza się do pomysłów stosownych raczej w komedji i nie wykazuje żadnych poważniejszych zainteresowań. Jako lektura rozrywkowa jest czytelna, t. j. daje się czytać, choć brak jej zręczności i zgrabnej budowy. Przekład p. Krasuckiej naogół poprawny.

ZBIGNIEW KUCHARSKI

PRZEGLĄD PRASY

OKOLICA POETÓW

Prawie równocześnie ze wznowionym *Skamandrem* rozpoczęło żywot nowe wydawnictwo poetyckie, miesięcznik *Okolica poetów*, redagowany przez Stanisława Czernika. Pismo wychodzi w Ostrzeszowie Wielkopolskim. Ukazały się dotąd trzy numery. W uwagach od redakcji, w pierwszym numerze, czytamy zdania uzasadniające potrzebę powstania czasopisma, jego cele i zamierzenia. Między innemi: „Zamykając pismo dla spraw, które z poezją nie wiążą się, otwieramy je najszerzej, jak tylko w naszych początkowych okolicznościach jest możliwe, dla tysiąca zagadnień nurtujących dziś w maleńkim (skromny rachunek — uw. moja) zespole poetów, z myślą o postawieniu tych zagadnień i próbach rozwiązania. Przeciwstawiając się ambicjom kapliczkowym, nie uznajemy zasady wyłączności i otwieramy *Okolicę* nietylko dla wszystkich „izmów“, ale także dla wszystkich wartościowych talentów... Stwierdziwszy na wstępie, że cel nasz obejmuje dwie główne czynności: 1) skupianie zagadnień, 2) skupianie talentów — sądzimy, że podaliśmy w najkrótszem ujęciu całkowity nasz program“.

Tak sformułowany program i ramy wydawnictwa, mimo pozorów wąskości, okazują się jednak dość szerokie i w praktyce... chaotyczne. W rezultacie trudno na podstawie trzech numerów ustalić z czem mamy do czynienia — czy z pracownią i szkółką eksperymentalną, czy z eklektycznym magazynem (*au bon marché*) poetyckim. Mamy przed sobą wydawnictwo, o którem śmiało można powiedzieć: ni pies ni wydra. A może chimera? Chimeryczność tak pasuje do poezji. Byłaby to bardzo dziwna chimera: o korpusie z awangardowej waty, głowie łagodnie przeżuwającej krowy, o jednem skrzydle pożyczonem od pegaza skamandrowego, drugiem od młodopolskiego, o figlarnym passeistycznym ogonku, pokryta sierścią z wiecznych piór, ociekających atramentem. Tak sobie wyobrażam chimerę *Okolicy*.

Dobrotliwość i wyrozumiałość redaktora dla wszelkich „izmów“ i „talentów“ budzi uzasadnione niektóremi wierszami obawy przed grafomanją i dostojnem a nieodpowiedzialnem gadulstwem. Szczęściem — przezorny redaktor dawkuje takie utwory w małych ilościach. Zestawienie nazwisk poetów, których utwory ukazały się w *Okolicy* może jaśniej podkreśli chimeryczność tego magazynu. Leopold Staff, Juljan Tuwim, Kazimiera Iłłakowiczówna, Juljan Przyboś, M. Czuchnowski, St. Piętak i M. Piechal, G. Timofiejew, A. Madej i P. Hertz, Jastrząb, Gałczyński i Pietrzak, Kott, Ożóg, Tarczyn i t. d. — niezła mieszanka.

Sprawami teorji poetyckiej, „stawianiem zagadnień“ zajmuje się w piśmie St. Czernik. Zarówno zastosowanie terminu „styl“ do liryki wogóle i poszukiwanie „najczystszej, najprawdziwszej poezji“, jakiegoś absolutnego *stylu liryki* i jego cech wyróżniających, niejako kanonów, jak i zagadnienie „autentyczności“ treści poetyckiej utworu czy przeżyć autora — budzą poważne zastrzeżenia już co do samego sposobu stawiania zagadnień, nie mówiąc o wywodach, prowadzących donikąd. Jednak godny uznania wysiłek redaktora, jego dobre chęci, skupienie tak wielu poetów różnego autoramentu w organie wychodzącym w Wielkopolsce, każą życzyć pismu pomyślnego rozwoju i wyraźniejszego oblicza.

WŁ. SEBYŁA

Czytelnik *Pionu* wysłucha w „Polskiem Radjo”

OD 21 DO 27 LIPCA.

21. VII. g.

12.03: *Na stepach Urugwaju* — Feljeton, — Bohdana Pawłowicza (Lwów).
13.00: Teatr Wyobraźni nadaje fragm. słuch. z komedji Aleksandra Fredry *Dożywocie* w oprac. Leona Pomirowskiego.
16.00: Recital fortepianowy Stanisława Szpinalskiego.
16.45: *Etymologja na wesoło* — szkic liter., Arnolda Wilnera.
20.00: Odczyt o *Marszałku Piłsudskim* — wygł. Al. Kawałkowski.
20.45: Wybrane myśli Józefa Piłsudskiego.
21.00: Koncert w wykonaniu Orkiestry Symf. P. R. pod dyr. J. Ozimińskiego. W programie utwory Ryszarda Wagnera.

22. VII. g.

16.50: Codzienny odcinek prozy: *O groch przy drodze* — humoreska A. Dygasińskiego.
19.50: *Co czytać* — (książki zapomniane) wygłosi Jan Waśniewski.
21.00: Koncert polskiej muzyki symfonicznej. Orkiestra Symf. P. R. pod dyr. Grzegorza Fitelberga z udziałem Józefa Kamińskiego (skrzypce).

23. VII. g.

16.30: Recital śpiewaczy Olgi Łady.
16.50: Codzeinny odcinek prozy: *Jakubowska* — humoreska W. Miłaszewskiej.
18.00: *Zastosowanie astronomji* — dr. St. Szeligowskiego (Wilno).
18.10: Minuta poezyj: wiersz K. Przerwy-Tetmajera.

24. VII. g.

16.50: Codzienny odcinek prozy: *Co to jest blaga* — humoreska B. Prusa.
19.30: Recital śpiewaczy E. Bendera.
21.00: Koncert chopinowski w wyk. St. Nawrockiego.
21.30: Ze wspomnień o Piłsudskim: *Komendant w stosunku do dzieci* — wygł. J. Kaden-Bandrowski.

25. VII. g.

16.50: Codzienny odcinek prozy: *Opowieści Świętokrzyskie* — opow. Jan Gajzlera.
18.00: O książce Reinhardta *Eleonora Duse* — odczyt z cyklu *Książka i wiedza* — wygł. E. Świerczewski.
18.10: Minuta poezji: wiersz St. Miłaszewskiego.
21.30: Teatr Wyobraźni nadaje słuchowisko p. t. *Wiosenny wiatr* pióra St. Walickiego (Poznań).

26. VII. g.

16.50: Codzienny odcinek prozy: *Dzieło sztuki* — humoreska Czechowa.
19.30: Recital śpiewaczy E. Mossakowskiego.
19.50: *Pirat radjowy* — Impertynencje Marjana Hemara.
21.00: Koncert w wyk. Orkiestry P. R. pod dyr. G. Fitelberga.

27. VII. g.

16.50: Codzienny odcinek prozy: *O żołnierzu błędowcu* — F. Gwiżdża.
18.10: Minuta poezji: wiersz J. Tuwima.
19.30: Nasze pieśni — wykona Wanda Roesler-Statkowska (Poznań).
21.30: *Odgłosy wsi* — koncert w wykonaniu Orkiestry Symf. P. R. pod dyr. J. Ozimińskiego.

Książki nadesłane do Redakcji

KRYTYKA LITERACKA

KONRAD GÓRSKI: *François Mauriac*. Studjum literackie. Poznań 1935. Księgarnia Św. Wojciecha.

PRAWO I NAUKI SPOŁECZNE

ADAM DROWICZ: *Odbronzowienie kobiet*. Studjum mizogiczne. Warszawa 1934. Skł. gł. D. K. P.

KLAUDJUSZ HRABYK, MIECZYSŁAW PISZCZKOWSKI, ZDZISŁAW STAHL: *Nowa Konstytucja polska*. Szkice polityczne. Lwów—Warszawa 1935. „Organizacja Myśli Politycznej“.

JERZY MICHAŁOWSKI: *Wieś nie ma pracy*. Wywiad społeczny w powiecie rzeszowskim. Warszawa 1935. Instytut Spraw Społecznych. Sprawy rynku pracy i bezrobocia—Nr. 6.

BOGDAN J. KWIECIŃSKI: *L'Aéronautique en Pologne*. Avec la préface du Prince Janusz Radziwiłł. Varsovie 1935. Aeroklub Rzeczypospolitej Polskiej.

ZYGMUNT WOJCIECHOWSKI. *Program państwowy, kierunek narodowy i wychowanie młodzieży*. Poznań 1935. Bibljoteczka Związku Młodych Narodowców, zeszyt 6.

SPROSTOWANIE.

W numerze 28 *Pionu* na str. 5 w artykule St. Rogoyskiego p. t. *Wystawa uczniów Akademji Sztuk Pięknych w Warszawie* wkradły się następujące zniekształcenia tekstu:

W pierwszej szpalcie, wiersz 51-szy od góry — zamiast: „Zagadnienie reformy w tej dziedzinie nigdy zdaje się dostatecznie *nie może być* podnoszone w konkretny sposób“ winno być: „Zagadnienie reformy w tej dziedzinie nigdy zdaje się dostatecznie *nie było* podnoszone w konkretny sposób“.

W drugiej szpalcie, w 5-tym wierszu zamiast *Jastrzębskiego*, winno być *Jastrzębowskiego*. W tejże szpalcie, w 24-tym wierszu — zamiast „zmierzać ku *rzeczywistości*“ winno być — „zmierzać ku *rzeczowości*“.

W trzeciej szpalcie w 51 wierszu — zamiast „Z biegiem lat *nastąpił* lęk przed bezpośredniością realizmu“, winno być — „Z biegiem lat *ustąpił* lęk przed bezpośredniością realizmu“.

REDAKCJA: Warszawa, Aleja Róż 2, telefon 9.24-00; czynna w poniedziałki, środy i piątki od godziny 18 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
ADMINISTRACJA: Warszawa, Aleja Róż 2, tel. 9.91-08; czynna codziennie. Prenumerata w kraju: mies. 2 zł., kwart. 5 zł.; zagranicą: mies. 3 zł., kwart. 8 zł.
Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 groszy za tekstem; 80 groszy w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

naczelny: WŁODZIMIERZ ANTONIEWICZ — Wydawca: za Towarzystwo Kultury i Oświaty JAN KASIŃSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.